Е. И. Кириченко

Большая Садовая улица, 4

МОРРА
Москва
ВЕСЛОНОС

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

На одной из самых оживленных магистралей столицы — Садовом кольце, близ площади Маяковского, стоит небольшой дом. В окружении расположенных поблизости многоэтажных громад он кажется особенно хрупким. Его главный, выходящий на Большую Садовую фасад* украшенный торжественным портиком из четырех колонн дорического ордера, обнаруживает некоторое сходство с особняками начала прошлого столетия. Однако дом сравнительно молод. Его построил выдающийся архитектор Ф. О. Шехтель.

Книга знакомит с одним из примечательных эданий Москвы — домом, сооруженным крупным зодчим конца XIX — начала XX века Федором Осиповичем Шехтелем. Выдающийся памятник архитектуры принадлежит к своеобразной разновидности жилых домов, построенных архитекторами для себя.

Рассказывается также о других домах, которые построил в Москве Шехтель, а также о замечательных людях, с которыми связана история дома на Большой Садовой, — членах семьи Шехтеля, о военачальнике Р. П. Эйдемане и скульпторе И. Д. Шадре.

- МАЛЕНЬКИЙ ДОМ НА БОЛЬШОЙ САДОВОЙ
- О ВЛАДЕЛЬЦЕ И АВТОРЕ ПРОЕКТА ДОМА
- МОСКВА ШЕХТЕЛЯ
- ДОМ НА БОЛЬШОЙ САДОВОЙ — АВТОПОРТРЕТ ЗОДЧЕГО
- ШЕХТЕЛИ — ЖЕГИНЫ — ПОПОВЫ. ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ
- Р. П. ЭЙДЕМАН. И. Д. ШАДР
- Иллюстрации

МАЛЕНЬКИЙ ДОМ НА БОЛЬШОЙ САДОВОЙ

Ныне здравствующим потомкам зодчего Федора Осиповича Шехтеля с любовью и признательностью посвящает эту книгу автор

На одной из самых оживленных магистралей столицы — Садовом кольце, близ площади Маяковского, стоит небольшой дом частично в один, частично в два этажа. В окружении расположенных поблизости многоэтажных громад он кажется особенно хрупким, незащищенным. Его главный, выходящий на Большую Садовую улицу фасад, украшенный торжественным портиком из четырех колонн дорического ордера, обнаруживает некоторое сходство с особняками начала прошлого столетия. Однако дом сравнительно молод. Он сооружен почти на сто лет позднее зданий, послуживших для него прототипом, — в начале нашего, двадцатого века.

Дом этот по-своему уникален. Он принадлежит к числу замечательных памятников русской архитектуры. Дом построен по проекту крупнейшего из московских и едва ли не самого крупного зодчего России конца XIX — начала XX столетия Федора Осиповича Шехтеля.

Одного этого факта достаточно, чтобы пробудить пристальное внимание и интерес к дому. Однако он замечателен еще и другим. Это собственный дом архитектора.

Дом № 4 на Большой Садовой улице не единственное здание в Москве, спроектированное Шехтелем для себя. Зодчего отличало не очень понятное нам теперь «беспокойство, охота к перемене мест». Этому сооружению предшествовали два других, построенных соответственно в 1889 и 1896 годах. Кроме того, в 1907 году им была спроектирована и построена в окрестностях Кунцева, в районе нынешнего Крылатского, дача, поэтично называвшаяся Нагорная.

Проект дома на Большой Садовой был создан в конце 1909 года и 9 декабря Московской городской управой утвержден к строительству. В течение строительного сезона 1910 года (до революции строительный сезон захватывал только теплое время года) здание было закончено.

Дом примечателен также памятью о людях, живших в нем, о

событиях, с которыми он так или иначе связан. Он хранит память не только о Ф. О. Шехтеле — первоклассном зодчем, сценографе, художнике книги и графике, мастере прикладного искусства, педагоге, общественном деятеле, человеке, воплотившем в себе лучшие качества русской интеллигенции — высоту этических норм и гражданственность жизненной позиции. Шехтель, бесспорно, будет главным героем этой небольшой книжечки. Но не единственным, так как он лишь один, может быть наиболее яркий, из представителей уникальной, художественно одаренной семьи. В главном, стоящем по красной линии улицы доме и в расположенном в глубине двора флигеле жили жена и дети Шехтеля, его родные по линии жены. Вклад каждого из них в развитие отечественной культуры весьма значителен. В доме искусству были преданы абсолютно все. Оно руководило жизнью, бытом, занятиями обитателей дома.

Тем самым расширяется и мемориальное значение дома. Рассказ о нем изначально заключает в себе три главные темы. Первая из них может быть обозначена как рассказ о создателе и владельце дома по Большой Садовой Шехтеле и шехтелевской Москве. Дело не только в исключительно плодотворной в чисто количественном отношении деятельности архитектора: лишь в Москве по его проектам возведено до полусотни сооружений. Главное в том, что каждое сооружение Шехтеля заключало в себе открытие, давая жизнь новому направлению или вводя в практику новые приемы, которые он как бы предоставлял в дальнейшем разрабатывать другим. Круг интересов зодчего поразительно широк. Он проектирует вокзалы и театры, особняки и многоквартирные жилые дома, народные дома, торговые дома, банки, промышленные постройки, храмы и праздничные строения городских парков. Можно без преувеличения сказать, что возведенные по проектам Шехтеля сооружения во многом определили неповторимые черты облика Москвы конца XIX — начала XX века.

Еще одна тема — это история дома на Большой Садовой, история застройки участка, отразившая историю близлежащего района. Вместе с тем факт существования в Москве не одного, а нескольких домов, построен-пых Шехтелем для себя, мемориальное и художественное значение каждого делают их заслуживающими хотя бы краткого упоминания, тем более это касается несохранившихся зданий. Наконец, известно, что до постройки собственных домов, в промежутках между их строительством, а также после того, как Шехтелю в 1918 году пришлось покинуть дом на Большой Садовой, он сменил несколько квартир. Некоторые из адресов зодчего удалось

установить, и, думается, они также заслуживают хотя бы краткого упоминания. Поэтому обозначим вторую тему так: «Шехтель в Москве» или «Московские адреса Шехтеля».

«Третья тема«— по необходимости краткий рассказ об обитателях дома на Большой Садовой, о людях, живших в нем при Шехтеле, и о тех, кто вселился в дом, когда семья Шехтеля уже не жила в нем.

О ВЛАДЕЛЬЦЕ И АВТОРЕ ПРОЕКТА ДОМА

Владелец и автор проекта существующего здания Федор Осипович Шехтель, как и многие представители русской культуры, деятельность которых неразрывно связана с Москвой, не принадлежал к числу коренных москвичей. Родился он в Петербурге. Детство и юность будущего зодчего прошли в Саратове. Он происходил из семьи обрусевших немцев, предки которых примерно в 1760 году, то есть за сто лет до рождения Ф. О. Шехтеля, переселились в Россию. В одной из его автобиографий уточнено: прадед, выходец из Баварии, приехал в Россию при Екатерине II.

Сейчас благодаря работам автора и саратовского архитектора А. Е. Мушты — большого энтузиаста, исследователя творчества Шехтеля — факты его биографии, особенно связанные с саратовским периодом и первыми годами жизни в Москве, можно считать достоверными; приводимые в книге сведения подтверждены документами, а не только автобиографическими заметками зодчего. Последнее уточнение не случайно. Дело в том, что Шехтель феноменально неточен в датах. В разных документах его рукой написаны разные дни и годы рождения-1859, 1860, 1862 и 1863-й!

Итак, будущий зодчий родился в Петербурге. В выписке из «метрической книги окрещенных в С.-Петербургской римско-католической приходской святой Екатерины церкви» значится: «… тысяча восемьсот пятьдесят девятого года сентября 27 дня священником Доминиканского ордена Домиником Лукашевичем окрещен младенец по имени Франц Альберт, родившийся июля 26 сего же года, законный сын технолога-инженера Иосифа Шехтель и жены его Доротеи».

Отец будущего зодчего Осип Осипович (1822–1867) происходил из купеческой семьи, переселившейся в Саратов из Саратовской губернии не позднее 30-х годов XIX века. Шехтель-отец был представителем нового, просвещенного купечества. Он закончил полный курс в Санкт-Петербургском технологическом институте, руководил производством на принадлежавших его братьям ткацкой фабрике и крахмальном заводе. Пребывание Осипа Осиповича в Петербурге также было связано с деловыми интересами семьи. Спустя примерно пять лет после рождения сына семья О. О. Шехтеля возвращается в Саратов, а спустя еще

два года, в 1867 году, О. О. Шехтель, простудившись, умирает от воспаления легких.

Много недоумений вызывал вопрос о том, где и когда Ф. О. Шехтель получил первоначальное образование. В личном деле в фонде Строгановского училища, где зодчий преподавал с 1896 года, значится, что он «окончил полный курс наук 4-х классов приготовительного училища при Тираспольской духовной семинарии 31 октября 1880 г. Однако в другом личном деле, в фонде Московского училища живописи, ваяния и зодчества, хранится подлинное свидетельство, данное правлением «Тираспольской Римско-Католической епархиальной семинарии в том, что ученик оной Франц Шехтель… состоя в оной с 26 августа 1873 г. по 20 июня 1875 г., окончил определенный для воспитанников Приготовительного отделения курс наук… В удостоверение сего и дано ему сие свидетельство с надлежащим подписанием и приложением казенной печати. Саратов 20 июня 1875 года». По сведениям А. Е. Мушты, в 1870–1873 годах будущий зодчий учился в частной гимназии.

Вопрос, как и почему Шехтель, семья которого живет в Саратове, оказывается в Тирасполе и почему так поздно, лишь в возрасте 21 года, он кончает приготовительное отделение семинарии, решается неожиданно просто. Шехтель учится в Саратове и кончает приготовительное отделение тамошней семинарии в положенный срок — 16 лет. Католическая семинария в Саратове называлась Тираспольской по городу Тирасполю Херсонской губернии. В Тирасполе предполагалось создать новый центр католической епархии и туда же должны были перевести находившуюся в Саратове, как считалось временно, католическую семинарию. Однако временное пребывание ее в этом городе растянулось более чем на полвека.

Но возникает новый, еще более недоуменный вопрос. Как мог человек 37–39 лет от роду (а именно в этом возрасте Шехтель поступает преподавателем в Строгановское училище и сообщает сведения о своем образовании), будучи в здравом уме и твердой памяти, забыть дату окончания учебного заведения? Если же он исказил ее сознательно, то зачем? Достоверно ответить на законно возникающий вопрос нельзя.' Можно лишь строить предположения. Одно из них, которое кажется довольно основательным, заключается в том, что, судя по всему, вопрос об образовании, особенно профессиональном, был больным для Шехтеля и он в каждом конкретном случае давал на него казавшийся наиболее целесообразным в данный момент ответ.

В 1875 году Шехтель приезжает в Москву и поступает на архитектурное отделение Московского училища живописи,

ваяния и зодчества. Длительные поиски в архивах позволили, опять-таки документально, установить, какое образование получил Шехтель-архитектор. В Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР в фонде училища хранится «Рапорт инспектора Училища К. А. Трутовского о препровождении списка учеников училища за 1876–1877 годы». В числе прочих в нем упомянут Шехтель, 1859 года рождения, поступивший в училище в 1875 году и находящийся в III научном классе, III живописном и рисовальном классах и во II архитектурном. В отчете того же инспектора о деятельности учеников в Училище живописи, ваяния и зодчества за 1876/77 учебный год отмечено, что по научным классам переведен из третьего в четвертый Шехтель Франц. Это последнее упоминание о Шехтеле — ученике Училища живописи, ваяния и зодчества. В отчетах училища за 1877/78, 1878/79 и более поздние годы имя его в числе учеников не фигурирует. Недоумение после долгих поисков разрешила находка еще одного рапорта «инспектора Училища К. А. Трутовского в Совет Московского Художественного общества». В нем содержится просьба об исключении из училища с 1 сентября 1878 года за непосещение классов в числе других и Шехтеля Франца. Для понимания побудительных мотивов и обстоятельств, приведших юного саратовца в Москву, в Училище живописи, ваяния и зодчества, выбора им жизненного пути и первоначальных занятий уместно хотя бы коротко рассказать о семье и ближайшем окружении будущего зодчего, во многом предопределивших этот выбор.

В архиве внучки зодчего, художницы Марины Сергеевны Лазаревой-Станищевой, хранится уникальный в своем роде документ: родословная, составленная дочерью зодчего Верой Федоровной Шехтель-Тонковой. В ней, названной составительницей «Шехтельский род», специально обозначены «люди искусства» — поэты, музыканты, актеры, художники, архитекторы. Людьми искусства были, согласно определению Веры Федоровны, и двое из трех братьев старшего поколения Шехтелей — отец зодчего и его дядя и полный тезка Франц Осипович Шехтель-старший. В честь его и был назван племянник, который стал Федором только в 1914 году. Официальное принятие русифицированной версии по-немецки звучавшего имени должно было сделать для всех очевидным то, что изначально и органично было присуще самому зодчему, — ощущение кровной принадлежности к России, русскому народу, русской культуре.

Характеризуя представителей старшего поколения рода Шехтелей, Осипа и Франца Осиповичей, дочь зодчего Вера

Федоровна называет Осипа Осиповича строителем, а Франца Осиповича владельцем театра в Саратове. В этом же семейном архиве на обороте фотографии отца рукой его сына-архитектора написано: «Осип Осипович Шехтель… скончался в 1867 г. в Саратове (простудился на пожаре театра, построенном на средства его и брата Франца Осиповича в 1855 г. 45 лет)».

Были ли братья Осип и Франц Шехтели совладельцами городского театра или только участвовали в строительстве, был Франц Осипович владельцем только летнего театра — сказать трудно. Важно другое. Они принадлежали к числу людей, для которых искусство — дело жизни. Они были тесно связаны с театром, их роднила и объединяла любовь к искусству.

Смерть Осипа Осиповича — младшего из братьев Шехтелей — была первым из серии обрушившихся на семью несчастий. В начале 1870 года материальное положение осиротевшей семьи «было настолько тяжелое (детей было семь человек), что двух младших сыновей после смерти Осипа Осиповича отдали чужим людям, их усыновили и увезли в Петербург». Об этом пишет В. Ф. Шехтель-Тонкова в биографии отца.

Чтобы прокормить и обеспечить остальных детей, вдова Осипа Осиповича Дарья (Доротея) Карловна Шехтель вскоре переезжает в Москву и поступает экономкой в дом к Павлу Михайловичу Третьякову. В 1875 году, после окончания занятий в семинарии, в Москву к родным приезжает Франц Осипович Шехтель-младший. Отныне вплоть до своей кончины в 1926 году он постоянно живет в Москве.

Появление Дарьи Карловны Шехтель в доме Третьяковых произошло не без участия и рекомендации ее родственника Тимофея Ефимовича Жегина, тоже по-своему яркой личности, мужа дочери Франца Шехтеля-старшего Екатерины Францевны. Как и Шехтели, он представлял в Саратове просвещенное купечество. Как и Шехтели, был одним из наиболее видных людей города, крупным общественным деятелем, театралом, коллекционером.

Протекция Жегина объясняется просто. Он не только родственник и благожелатель Шехтелей. Он одновременно родственник и друг П. М. Третьякова.

Итак, дом П. М. Третьякова на какое-то время становится своим для будущего зодчего. В нем, по словам А. П. Боткиной, «хозяйничала экономка… родственница Жегиных — Дарья Карловна Шехтель. Сын ее, худенький молодой человек, Федор Осипович Шехтель, впоследствии он был известным архитектором». Боткина замечает, что свои архитектурные занятия Шехтель начал у А. С. Каминского.

Воспитанный в атмосфере увлечения искусством, Шехтель по приезде в Москву оказывается в центре художественной жизни древней столицы. В семье Третьяковых господствует увлечение живописью и архитектурой. Тесная связь семей Шехтелей — Жегиных с Третьяковыми и Каминскими заставляет думать, что выбор профессии Шехтелем и поступление его на архитектурное отделение Училища живописи, ваяния и зодчества произошли не без участия Третьяковых, а главное, не без содействия, предварительной консультации и помощи Каминского. Александр Степанович Каминский (1829–1897), крупный московский архитектор второй половины XIX века, преподаватель Училища живописи, ваяния и зодчества, был в родстве с братьями Третьяковыми: он был женат на их сестре.

Шехтель учился у Каминского не только в стенах училища. Еще до поступления туда он начинает работать в мастерской Каминского. Свидетельство тому — проект Исторического музея, выполненный Каминским и помещенный Шехтелем в альбом с фотографиями своих работ (хранится в Архитектурном кабинете Центрального Дома архитектора в Москве). Конкурс на проект здания Исторического музея был объявлен в декабре 1874 года и закончился в мае 1875 года. Первой премии удостоился проект В. О. Шервуда и А. А. Семенова. 8 августа он был официально утвержден к строительству. Включение Шехтелем проекта фасада Исторического музея в альбом своих архитектурных работ, да еще на первой странице, свидетельствует, что для зодчего он символизировал начало пути в архитектуре. Вряд ли можно серьезно говорить об участии шестнадцатилетнего юноши, еще не поступившего в училище, в составлении проекта. Однако даже простая причастность к этому проекту принципиально важна для установления начальной даты занятий Шехтеля архитектурой. Она практически совпадает с датой приезда Шехтеля в Москву — лето 1875 года. Не менее важен и другой факт: в мае 1878 года, перед исключением из училища, Шехтель продолжает работать у Каминского и вместе с Каминским.

1878 годом датируется также первый, или один из первых, самостоятельно созданный Шехтелем проектов. Это особняк П. В. Шапова на Немецкой (ныне Бауманская) улице. В Историко-архитектурном архиве при Главмосархитектуре хранится дело, воссоздающее историю застройки этого участка. В нем содержится просьба владельца участка о разрешении построить двухэтажный жилой дом по проекту архитектора А. С. Каминского, который доверяет Ф. О. Шехтелю оформление бумаг на ведение строительных работ. Однако в списке важнейших проектов и построек Шехтеля, подготовленном зодчим в связи с

представлением его к званию академика архитектуры, это здание фигурирует как его собственная работа. Вряд ли можно сомневаться в достоверности этого факта. По воспоминаниям архитектора Н. Д. Виноградова — друга сына зодчего — Шехтель был известен как человек исключительной честности, никогда не выдававший чужих работ за свои. Противоположные же примеры известны. Однако в данном случае скорее следует видеть не желание маститого архитектора воспользоваться плодами трудов начинающего проектировщика, а стремление учителя дать возможность испробовать свои силы ученику, не имеющему юридического права на самостоятельное ведение архитектурно-строительных работ. В корректировке нуждается лишь дата составления проекта: в списке Шехтеля он датируется 1884 годом вместо 1878-го. Косвенным доказательством авторства Шехтеля служит графика чертежа, робкая, совершенно не похожая на технику исполнения проектов Каминского — блестящего акварелиста.

Знакомством и работой с двумя другими крупными московскими архитекторами второй половины прошлого века — Дмитрием Николаевичем Чичаговым (1836–1894) и Константином Викторовичем Терским (1851–1905), особенно со вторым — Шехтель был обязан скорее всего опять-таки Каминскому. В середине 1880-х годов Шехтель работает у Терского. Судя по всему, Терский, который был всего на восемь лет старше Шехтеля, также был помощником Каминского. Во всяком случае, сейчас уже бесспорно, что все три архитектора в 1884–1887 годах были связаны совместной проектной деятельностью. Об этом свидетельствует одновременное проектирование Каминским и Терским дома на одном и том же участке Е. Ф. Глебовой-Стрешневой по Большой Никитской улице (ныне ул. Герцена). Каминский проектирует дворовый корпус с рестораном и концертным залом, Терский — театр Парадиза (ныне Государственный академический театр имени В. В. Маяковского). Авторство уличного фасада этого здания, завершавшегося первоначально живописными резными деревянными башенками, выполненными, как и основная, каменная часть фасада, в русском стиле, принадлежало Шехтелю.

Наиболее известные работы Терского, помимо ряда жилых домов в Москве и упомянутого уже театра Парадиза, — устройство театра в пассаже Солодовникова на Кузнецком мосту и театра Солодовникова на Большой Дмитровке (ныне Пушкинская ул., 6). Безусловно, большой была доля участия Шехтеля в создании другого, едва ли не лучшего из творений Терского — проекта Московской городской думы. Ему

первоначально присуждена была первая премия. Но потом, при окончательном решении вопроса, жюри конкурса отдало предпочтение проекту городской думы Д. Н. Чичагова (ныне здание Центрального музея В. И. Ленина). Упоминания об участии Шехтеля в проектировании здания думы содержатся в письмах Ф. О. Шехтеля к М. В. Лентовскому и А. П. Чехову. Последнему он, в частности, восторженно и, как оказалось впоследствии, весьма опрометчиво писал: «Из московских новостей, конечно, самая главная та, что наш проект думы принят. Ура!!! Чичагов и К0 побиты».

Сведения замечательного русского и советского архитектора и историка архитектуры И. Е. Бондаренко о сотрудничестве Шехтеля с Д. Н. Чичаговым нашли неожиданное, хотя и косвенное подтверждение в автобиографии Лентовского, для которого в годы расцвета арендуемого им сада «Эрмитаж» на Божедомке много работал молодой Шехтель. Знаменитый антрепренер пишет о своем предложении Д. Н. Чичагову спроектировать стационарный театр в «Эрмитаже».

Дмитрий Николаевич Чичагов, у которого в начале творческого пути брал уроки мастерства Ф. О. Шехтель, — потомственный архитектор, яркий, одаренный человек.

Таким образом, несмотря на отсутствие законченного архитектурного образования, в мастерских Каминского и Терского, работая бок о бок с Чичаговым, Шехтель прошел прекрасную школу. Его учителя находились тогда в расцвете творческих сил. Они были в числе тех мастеров, творческими усилиями которых происходило превращение облика Москвы дворянской в капиталистическую. Шехтель многим обязан своим учителям: проблематикой работ и широтой архитектурных интересов, увлеченностью проектированием предметов прикладного искусства, интерьеров, утвари, вкусом к созданию проектов крупных общественных зданий, особенно торгово-промышленных, выставочных, театральных, музейных. Им же Шехтель обязан первыми архитектурными знаниями и сопровождавшим его всю жизнь интересом к древнерусскому зодчеству, в том числе и к народному деревянному, а также к западноевропейскому средневековью. От своих учителей Шехтель унаследовал также внимание к художественным возможностям новых строительных материалов и конструкций, понимание неразделимости художественной и конструктивно-функциональной проблематики архитектуры, желание выразить заложенную в новых типах каркасных конструкций и новых материалах (вроде облицовочного кирпича, майолики, металла) эстетическую и образную выразительность.

Хотя ранний период творчества Шехтеля еще таит в себе много неясного, исследования последних лет, проведенные сотрудниками Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева Т. Д. Божутиной и Л. В. Сайгиной, покойным архитектором В. П. Лариным и автором этих строк, говорят о его принципиальной значимости. На протяжении 1880-х — начала 1890-х годов выявились художественные интересы, определилось истинное призвание архитектора, сформировались его взгляды на значение искусства вообще и архитектуры в частности. В это время сложился основной круг заказчиков Шехтеля. Верность идеалам, которым Шехтель не изменил в течение всей жизни, не исключает поразительной гибкости творческой концепции архитектора, его способности к развитию.

Судя по всему, поворотными в биографии Шехтеля и первым важным рубежом стали для него 1882–1883 годы. С этого времени он начинает вести самостоятельную практику, подписывая проекты и наблюдая за их выполнением. Самое же главное, те художественные открытия, которые традиционно связываются с проектами зодчего 1890—1900-х годов, восходят к начальным годам самостоятельной деятельности, когда складываются особенности творческого метода Шехтеля. Следствием этого явилась разработка им новой пространственно-планировочной структуры и композиции особняков и загородных домов и родственная им новая система пространственно-планировочной организации усадебного и дачного комплекса.

К основным работам Шехтеля 1882–1893 годов относятся постройки для П. П. и С. П. фон Дервизов в Рязанской губернии (крупные комплексы промышленных усадеб в Кирицах, Сохе и Старожилове с парками, многочисленными хозяйственными постройками). Для Дервизов же Шехтель проектирует новые интерьеры в их доме на Садовой-Черногрязской, 6 (1886), двумя-тремя годами позднее пристраивает и отделывает интерьеры нового корпуса. Вторая крупная группа проектов связана с выполнением заказов Морозовых: усадебный комплекс для В. Е. Морозова, главы торгового дома «Викула Морозов и сыновья», в Одинцово-Архангельском; дача для С. Т. Морозова в Киржаче (1892). В эти годы Шехтель проектирует также дома для А. А. Локалова и П. Д. Иродова в селе Великом Ярославской области, дом А. А. Шилова под Москвой, дом Л. С. Голицына в Судаке, постройки для Г, К. Ушкова в Форосе в Крыму, а может быть, и замечательный парк в том же имении. В 1889 году он строит первый дом для себя на Петербургском (ныне Ленинградское) шоссе (не сохранился), отделывает интерьеры дома П. И. Ха-

ритоненко на Софийской (ныне Мориса Тореза, 14) набережной в Москве.

Никогда больше в творчестве Шехтеля особняки и загородные дома, а главное усадебные комплексы, не будут занимать такого важного места, как в ранний период. Объяснений этому можно подыскать несколько — и чисто бытовых, житейских, и принципиальных, художественно-программных. Первое обстоятельство, сугубо прозаическое, состояло в юридической бесправности Шехтеля, не имевшего специального архитектурного образования и не обладавшего правом производства строительных работ. Второе обстоятельство — художественного и идеологического порядка. Оно связано, на наш взгляд, с тем, что рост новой волны неоромантических настроений, приведший к зарождению модерна в изобразительном и прикладном искусстве, символизма в поэзии, благоприятствовавший появлению нового театра (В. Ф. Комиссаржевской, Московского Художественного), музыки А. Н. Скрябина, ранее и полнее всего мог выразить себя в архитектуре, в частном строительстве — в особняках, и прежде всего в их интерьерах, загородных домах и дачах.

Наряду с частным строительством в творчестве молодого Шехтеля большое место занимает проектирование по заказу М. В. Лентовского театров и временных сооружений для парков и народных гуляний.

Оформленные Шехтелем спектакли с их специфической для театра превращений поэтикой (отличной от поэтики академических и «серьезных» театров), сознательно ориентированной на вкусы демократического городского зрителя, оказались определяющими в формировании его творческого метода.

Театр превращений с его мгновенной сменяемостью картин и представлением о целостности как процессе непрерывного изменения повлиял на формирование своеобразного режиссерско-кинематографического метода Шехтеля-архитектора, создателя живописно-картинной динамической композиции.

Колоритный образ молодого Шехтеля, художника моцартианского типа, творящего шутя и играя, легко и беспечно и также легко и беспечно относящегося к плодам своих трудов, оставили хорошо знавшие и искренне любившие его люди: младший брат Антона Павловича Чехова — Михаил Павлович, автор популярных воспоминаний о своем великом брате «Вокруг Чехова», и племянник Шехтеля — известный режиссер и театральный деятель, создатель народных театров Николай Александрович Попов. Со страниц воспоминаний возникает образ

поразительно талантливого и обаятельного человека, с бьющей через край энергией, артистичного, преисполненного органической потребности в творчестве.

М. П. Чехов: «Еще будучи совсем молоденьким учеником, посещавшим архитектурные классы, Шехтель часто приходил к нам в 1877 году, когда мы были особенно бедны, и стоило только нашей матери пожаловаться, что у нее нет дров, как он и его товарищ Хе-лиус уже приносили ей под мышками по паре здоровенных поленьев, украденных ими где-то из чужого штабеля по пути. Очень изобретательный и одаренный от природы прекрасным, общительным характером, Шехтель скоро обогнал своих сверстников, и уже в 1883 году на большом народном гулянье на Ходынском поле в Москве по случаю коронации Александра Ш по его рисункам была выполнена грандиозная процессия «Весна-красна», и с тех пор его популярность стала возрастать с каждым днем. В антрепризе известного Лентовского в его саду «Эрмитаж» и в театре на Театральной площади Шехтель ставил головокружительные феерии, которых до него не знал еще ни один театр. Достаточно указать на «Путешествие на Луну» и на «Курочку — золотые яички», где Шехтель удивлял публику всевозможными сценическими трюками».

М. П. Чехову вторит Н. А. Попов. Объясняя в конце 1920-х годов причину малой известности театральных работ Шехтеля, он пишет:

«Федор Осипович очень легко относился к своим театральным работам, ни с какой стороны не ценил своих эскизов и раздавал их мастерским, не заботился об их сохранении. И большая часть их исчезла бесследно. Встреча молодого Федора Осиповича с энергичным М. В. Лентовским на несколько лет приобщила Федора Осиповича к театру, Лентовский в свое время был для Шехтеля тем же, чем много позже Немирович-Данченко для Станиславского. Встреча эта разбудила чувство театральности, которое природой было заложено в молодом Шехтеле, и он на несколько лет лихорадочно пристрастился к театральной работе, хотя материально это не всегда было заманчиво… Шехтель работал полушутя… щедро разбрасывая кругом блестки своей фантазии… Это был фонтан жизнерадостности, почти беспечного наслаждения жизнью, жизнь в нем бурлила, как бурлит бутылка откупоренного шампанского…

У Лентовского же он, вероятно, встретился с Вальцем, знаменитым «магом и волшебником» Большого театра. Вальц постоянно занимался в театре Лентовского показом всяких сценических чудес. Как декоратор он был менее изобретателен, и

Шехтелю выпало на долю делать эскизы для вальцевских декораций к моцартовской «Волшебной флейте».

Мне иногда удавалось застать Адю (так звали Шехтеля родные: Адя — производное от второго имени Шехтеля — Альберт. — Е. К.) за работой и удивляться то-МУ) с какой быстротой набрасывались им разные театральные эскизы или компоновались всякие эффектные плакаты, виньетки».

Виньетки, плакаты, главное — виньетки. Эти слова обозначают третью сферу деятельности молодого Шехтеля. Трудно представить, но еще в конце 1890-х годов Шехтель был равно популярен как архитектор и как рисовальщик. «Виньетист», «известный виньетист», «художник» — так обращается к Шехтелю или характеризует его в письмах А. П. Чехов. Только позднее появляется: «талантливый архитектор», «талантливейший из всех архитекторов мира».

В 1880-е годы Шехтель сотрудничает в юмористических журналах «Сверчок» и «Будильник» под псевдонимами Ф. Ш. и Финь-Шамнань. Приглашая А. П. Чехова сотрудничать в журнале «Вокруг света», редакция говорит и о приглашении художников Н. П. Чехова, Шехтеля и Левитана. По рисункам Шехтеля выполнено множество книжных обложек, в частности к «Запискам охотника» И. С. Тургенева и обложка одного из первых сборников молодого Чехова «Пестрые рассказы» (1886). Очевидно, эта сторона деятельности Шехтеля и давала основание А. П. Чехову называть его виньетистом. В письме к поэту Л. Н. Трефолеву писатель рекомендует Шехтеля: «Известный виньетист. Когда будете писать ему, то предложите сделать виньетку для сборника. Каяться не будете». Даже в год создания особняка Морозовой (1893) А. П. Чехов в письмах из Мелихова настойчиво, раз за разом предлагает Шехтелю сделать общую работу — издать «что-нибудь дорогое и изящное». Даже в канун 1900-х годов обе стороны деятельности Шехтеля — архитектор и рисовальщик — представляются современникам равнозначными.

О работе молодого Шехтеля в области прикладного и монументально-декоративного искусства пока трудно сказать что-нибудь определенное, кроме разве того, что она была значительной и по объему, и по художественным достоинствам. Основанием тому служат более поздние факты биографии зодчего, скажем, приглашение его на преподавательскую работу в 1896 году в Строгановское училище. Попытка зачислить в 1898 году не имеющего диплома о специальном образовании Шехтеля на штатную должность преподавателя композиции в классах тканей и набойки вызывает недоумение в департаменте торговли и промышленности. Директор училища Н. Н. Глоба вынужден

отстаивать целесообразность приглашения к преподаванию в училище именно Шехтеля — «известного архитектора и рисовальщика», который своими «архитектурными проектами и рисунками для художественной промышленности… успел уже вполне справедливо приобрести в художественно-промышленном мире громкое имя».

Впоследствии слава Шехтеля-архитектора заставила забыть о Шехтеле — сценографе и авторе костюмов, однако эта сторона творчества молодого Шехтеля имеет не только историческое, но и самостоятельное художественное значение.

1893–1894 годы также по-своему переломные в творческой биографии Шехтеля. С начала 1890-х годов он все более определенно начинает отдавать предпочтение архитектуре. 1893–1894 годы отмечены двумя событиями, очень разными, но одинаково симптоматичными с точки зрения поворотности момента. В 1893 году Шехтелем был создан проект здания, сделавший бесспорным факт прихода в архитектуру большого мастера. Имеется в виду особняк З. Г. Морозовой, жены С. Т. Морозова, которой официально принадлежал дом (его современный адрес — ул. Алексея Толстого, 17). Все открытия, в разной мере присутствовавшие в предшествующих этому сооружению проектах, слились здесь в удивительном по своей выразительности смысловом и художественном единстве.

Работа над проектом особняка Морозовой знаменательна и в другом отношении. Отныне главным местом приложения творческой деятельности Шехтеля-архи-тектора становится Москва. В Москве и ее ближайших окрестностях возводятся здания, благодаря которым Шехтель войдет в историю отечественной и мировой архитектуры.

Второе этапное для Шехтеля событие: 26 января 1894 года, после сдачи специального экзамена, техническо-строительный комитет министерства внутренних дел выдал свидетельство о присуждении ему низшего из архитектурно-строительных званий — техника архитектуры, дававшего право на самостоятельное ведение строительных работ по гражданской и дорожной части. Шехтель получает его по прошествии более десяти лет интенсивной архитектурно-строительной деятельности.

Хотя, как уже говорилось, основным местом приложения творческих усилий Шехтеля с 1893–1894 годов становится Москва, он много проектирует и за ее пределами. Создает проекты ряда павильонов и праздничное убранство Всероссийской художественно-промышленной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде (ныне г. Горький). В 1899 году проектирует церковь Спаса Милостивого для города Иваново-Вознесенска

(теперь Иваново). В 1901 году по проекту зодчего сооружается комплекс павильонов Русского отдела на Международной выставке в Глазго. Своеобразие национальных форм их архитектуры живо дискутировалось в широкой и профессиональной печати Великобритании. За эти же проекты в следующем, 1902 году императорская Академия художеств удостоила Шехтеля почетного звания академика архитектуры.

В 1900–1910 годах более всего сооружений вне Москвы строится и проектируется Шехтелем для Поволжья. Среди них особенно значительны банк Рукавишникова, киноконцертный зал, музей и банк (последние два не осуществлены) для Нижнего Новгорода, особняк Сурошникова в Самаре (ныне г. Куйбышев) и загородный дом для него же в окрестностях города, особняк Мальцева и церковь в Балакове. С большим основанием можно приписать зодчему и авторство бывшего особняка Рейнеке в Саратове. Из других работ вне Москвы особенно значительными представляются дом Музыкального общества в Екатеринодаре (Краснодар; не сохранился), дом Шаронова и библиотека-музей имени А. П. Чехова в Таганроге. Библиотеку-музей имени Чехова, как и Художественный театр, Шехтель спроектировал безвозмездно.

Шехтель был великим тружеником. Он очень много работал, любил и умел работать. Тема постоянного самозабвенного труда — одна из главных в письмах Шехтеля к Лентовскому и Чехову. Вот характерная выдержка из письма к Лентовскому 1886 года — времени их наиболее активного сотрудничества:

«…не вините меня строго за мое дезертирство — до среды я опять должен пропадать, чтобы успеть кончить думу и пустить в ход кой-какие дела, которые совсем запустить или бросить я не могу — я кормлюсь ими — ведь я не птица же божья.

В среду я приеду к Вам и энергично примусь за дело, за один день осилю все, что хотите…

Могу Вас уверить, Михаил Валентинович, что только крайняя необходимость заставила меня бросить на несколько дней Ваше дело и, я не буду скромничать, нет, сработал в этот небольшой промежуток времени горы (подчеркнуто Ф. О. Шехтелем.—Е. К.). Послезавтра я буду у Вас».

Семь лет спустя, в 1893 году, в письме к Чехову тема творчества предстает уже глубоко выношенной: «Работаю я много, впрочем, одно это меня и удовлетворяет и делает более или менее счастливым; я уверен, что без работы я был бы никуда не годен — как ча-! сы, не заводимые регулярно и постоянно».

Это уже другой образ Шехтеля-труженика, сознательно следующего избранному пути.

Обаятельный образ Шехтеля — представителя русской художественной интеллигенции возникает на страницах воспоминаний архитектора И. Е. Бондаренко (1870–1946), его младшего современника, работавшего в 1895–1896 годах помощником у Шехтеля:

«Шехтель был образованным, культурным человеком… У Шехтеля была большая хорошая библиотека, откуда он черпал мотивы своей архитектуры.

Библиотека эта была для нас значительным стимулом в работе, и мы свободно ею пользовались.

Работать было интересно. Отдельная мастерская во дворе большого дома тогда Гиршман (ранее Пороховщикова на Тверской). Мастерская была хорошо обставлена, с удобными столами, сделанными по рисунку (Шехтеля. — Е. К.); в соседней комнате, украшенной во всю стену французским гобеленом, работал сам Шехтель. Работа шла с 9-ти до 4-х с завтраком в 12 часов… Это не напоминало работы у Каминского. Здесь веяло свежим духом и большой культурой. Шехтель был другом Левитана, Антона Чехова, его брата Николая Чехова и других литераторов и художников. Бывал ежегодно за границей, знал языки и все время упорно работал…»

Заметки, письма, наконец, работы зрелого мастера— проекты особняков и общественных зданий (Художественного театра и Ярославского вокзала) дают возможность почувствовать еще одну грань личности Шехтеля — архитектора-философа, выражающего кардинальные идеи искусства конца XIX — начала XX века.

Шехтель был одним из тех, чьими усилиями во главе с новым директором Строгановского училища Н. Н. Глобой начиная с 1896 года осуществлялась его реорганизация, а работы учеников и уровень преподавания получили мировое признание. Преподавателем училища Шехтель оставался до конца жизни.

Активность натуры в сочетании с темпераментом общественного деятеля и широтой культурных интересов делают Шехтеля одной из видных фигур художественной жизни Москвы. В 1898 году он наряду с А. П. Чеховым выступает одним из учредителей Литературно-художественного кружка. Он же отделывал в 1900 году его новое помещение на Мясницкой (ныне ул. Кирова, 7). Шехтелю принадлежала мысль об устройстве музея Художественного театра. В 1905 году мы видим его в числе участников обеда, данного московской художественной интеллигенцией в честь С. П. Дягилева — редактора «Мира искусства» и организатора «Выставки исторических портретов» в Таврическом дворце.

Не остался Шехтель в стороне и от дела, сплотившего на

рубеже веков художественные круги Москвы.

Зодчий с большим сочувствием отнесся к идее создания Музея изящных искусств при кафедре истории изящных искусств Московского университета. В 1896 году И. В. Цветаев привлек его к составлению проекта здания музея; с 1898 года он член комитета по устройству музея. По просьбе Цветаева Шехтель пропагандирует идею создания музея среди московского купечества. Его имя фигурирует и в числе жертвователей. Шехтель передал в дар будущему музею отлитые в гипсе в Берлине слепки фриза Пергамского алтаря; участвовал он в создании музея и как автор проекта оформления Пергамского зала. Для музея Шехтелем были спроектированы также неосуществленные парадная лестпица и центральный зал (палата Славы) в византийском стиле. В 1910 году мы встречаем его среди инициаторов создания комиссии по изучению старой Москвы при Московском археологическом обществе с целью устройства в будущем музея старой Москвы; десять лет спустя, в 1922 году, — среди учредителей Общества друзей чеховского музея в Москве.

К 1902 году ведущая роль Шехтеля в архитектуре Москвы стала настолько очевидной, что его дом и мастерская превратились в центр подготовки «Выставки архитектуры и художественной промышленности нового стиля», действовавшей с декабря 1902 года по февраль 1903-го. Выставка имела целью не только объединение приверженцев модерна и декларацию жизнеспособности нового стиля. Однако далеко идущие замыслы организаторов выставки по созданию нового архитектурного общества осуществить не удалось. Вскоре Шех-тель был избран председателем Московского архитектурного общества и на протяжении полутора десятилетий, вплоть до 1922 года (то есть в труднейшие годы первой мировой войны, революции, гражданской войны), оставался его бессменным руководителем. Это наиболее яркий факт в многообразной общественной деятельности зодчего.

Шехтель — участник всех пяти состоявшихся в России с 1892 по 1912 год архитектурных съездов, международных съездов зодчих, почетный член Общества британских архитекторов, архитектурных обществ Рима, Вены, Глазго, Мюнхена, Берлина, Парижа. К числу друзей и единомышленников Шехтеля принадлежат крупные московские архитекторы А. Э. Эрихсон и И. П. Машков. Через мастерскую Шехтеля, работая в качестве его помощников, прошли многие ставшие затем признанными мастера рубежа и первой половины нашего столетия — И. Е. Бондаренко, В. В. Иордан, И. А. Фомин, А. В. и И. С. Кузнецовы, В.

Д. Адамович и другие. Их привлекали в мастерскую личность руководителя, дружеская атмосфера, культура работы и интересные заказы. Но была и оборотная сторона медали, которая вынуждала наиболее талантливых сравнительно быстро покидать мастерскую: жесткая воля творца оставлявшего на долю помощников лишь техническую работу, заставлявшего даже чертежи выполнять в свойственной ему графической манере.

В последние тринадцать лет жизни, с 1914 по 1926 год, Шехтель относительно много проектирует. Но лишь единичные проекты были реализованы. Эпохальные события мирового масштаба прервали интенсивную строительную деятельность. Началась первая мировая война. За нею последовали Великая Октябрьская революция, гражданская война, разруха.

Последнее десятилетие в жизни Шехтеля, совпавшее с первым десятилетием Советской власти, — трудный и насыщенный для него период. Шехтель стремится быть нужным и полезным новому социальному строю. В 1921–1923 годах зодчий работает в архитектурно-техническом совете Комитета по строительству государственных сооружений (Комгоссоре). Он является председателем художественно-технической комиссии при НТО ВСНХ (Научно-технический отдел Всероссийского Совета Народного Хозяйства). Кроме того, Шехтель — председатель и член жюри едва ли не всех объявляемых Московским архитектурным обществом конкурсов, преподаватель Вхутемаса. В 1920-е годы им созданы конкурсные проекты Мавзолея В. И. Ленина, памятника 26 бакинским комиссарам, крематория. В последние годы жизни он работает над двумя грандиозными проектами — Днепрогэса и моста через Днепр и комплекса сооружений, связанных с предполагавшимися работами по обводнению Голодной степи. Шехтель проектирует ирригационные сооружения, многочисленные общественные и административные здания, жилые дома. Еще одна работа, также связанная с созданием промышленно-технической базы молодого государства, — заводские корпуса Болшевского оптического завода и поселок при нем. Однако из всех работ \ осуществлены были лишь два наиболее скромных проекта— Туркестанский павильон на 1-й Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1923 года и пьедестал памятника А. Н. Островскохму перед Малым театром. Последние два года Шехтель тяжело, мучительно болел. Умер зодчий 7 июля 1926 года. Похоронили его на Ваганьковском кладбище, в спроектированном им самим семейном склепе,

МОСКВА ШЕХТЕЛЯ

Разные лики творчества Шехтеля — это во многом разные лики Москвы, определяющие своеобразие и характер застройки ее отдельных районов. Благодаря редкостной одаренности и поразительной творческой активности зодчего творчество Шехтеля является не только фактором, отражающим многоликость Москвы, но и фактором, ее создающим.

Одна из причин многоликости творчества Шехтеля — исключительное разнообразие проблематики его сооружений. Вторая причина — продолжительность его жизни в искусстве, охватывающей долгий срок — полвека. И последнее обстоятельство, ставшее еще одной причиной многообразия сооружений зодчего, объясняется тем, что эклектика и модерн изначально ориентированы на многообразие форм и средств выражения. В этом они являются антиподом нормативных стилей вроде классицизма, ампира или называемого «современным движением» направления в архитектуре 1920-х годов.

Но, говоря о Москве Шехтеля или о том огромном влиянии, которое оказала на архитектуру Москвы деятельность мастера, не следует ограничиваться отдельными зданиями. Влияние это было шире и глубже. Оно заключалось не только в распространении определенных принципов объемно-пространственной композиции. Менялись и способы включения построек в городскую среду, характер их восприятия, соотношения с уже существующими сооружениями. Это значит, что Шехтель внес вклад и в градостроительное развитие Москвы, по преимуществу ее центра.

Существенную роль играли в облике Москвы второй половины XIX века городские парки. В это время уже определенно давали знать о себе не только преимущества, но и издержки городского образа жизни. Вместе с тем дачная жизнь была развита слабо, дачи были уделом привилегированных групп городского населения. Общественные, или публичные, как их тогда называли, городские парки, будучи генетически связанными с усадебными парками, во многом унаследовали и их функцию быть местом праздничного времяпрепровождения и выражать средствами архитектуры современное представление о мире.

Символом единства мира в его многообразии и многообразия в единстве в возвышенной над обыденностью среде городского парка выступают сооружаемые в разных «стилях» — китайском,

египетском, готическом, индийском, русском — павильоны, открытый театр в виде древнегреческих руин. Именно такой мир культуры и искусства разных народов, созданный по проектам Шехтеля, представал на сравнительно небольшой территории сада «Эрмитаж». Восторженные отзывы о нем оставили авторитетные ценители.

Знаменитый король московских репортеров Влас Дорошевич: «Я видел все увеселительное, что есть в мире. Ни в Париже, ни в Лондоне, ни в Нью-Йорке нет такого сказочного увеселительного сада, каким был московский «Эрмитаж».

К. С. Станиславский: «Целый квартал среди города был занят густым парком с холмами, дорожками по склону гор, площадками' с проточной водой. Сад назывался «Эрмитажем»… Чего только не было в этом саду! Катанье на лодках в пруду и невероятный по богатству и разнообразию водяной фейерверк со сражениям! броненосцев и потоплениями их, хождение по канатз через пруд, водяные праздники с гондолами и иллюминованными лодками, купающиеся нимфы в пруду, балет на берегу и в воде. Много прогулок, таинственных' беседок, дорожек с поэтическими скамейками на берегут пруда. Весь сад залит десятками, а может быть, и сотнями тысяч огней рефлекторов, щитов, иллюминационных шкаликов. Два театра — один огромный на несколько тысяч человек для оперетки, другой на открытом воздухе — для мелодрамы и феерии, называемый «Антей», устроенный в виде греческих развалин… Рядом с театром две большие площадки со сценой для воздушных представлений, с огромным партером для публики, расположенным под открытым небом… Другая, еще большая площадка была отдана цирку, акробатике, укротителям зверей, воздушным полетам, бегам, ристалищам, борьбе.

Шествия, оркестры, хоры цыган и проч. Вся Москва и приезжающие в нее иностранцы посещали знаменитый сад. Буфеты торговали беспрерывно».

В 1880—1890-е годы особняки, дачи, усадебные комплексы — наиболее богатая художественными открытиями область творчества Шехтеля. Она связана с новым после романтизма переосмыслением наследия готической архитектуры. Уже неоднократно упоминавшийся архитектор И. Е. Бондарепко связывает с так называемыми «готическими особняками» Шехтеля целый период в развитии архитектуры, называя зодчего зачинателем этого направления в русской архитектуре конца XIX — начала XX века.

Наиболее броская особенность таких особняков — стрельчатость очертаний проемов окон и дверей, готичпость

рисунка переплетов, формы декоративных башенок и фронтонов. Вместе с тем Шехтель переносит в строительство городских особняков принципы, сформировавшиеся в период романтизма в архитектуре загородных и усадебных домов. К числу их относятся преодоление фронтальности, всефасадность и живописная картинность композиций. Это значит, что уличный фасад перестает быть главным. Здание приобретает сложную, многообъемную структуру. Обращенная к улице часть здания еще сохраняет сходство с традиционной фасадной стеной, но остальные наружные части здания составляют сложное живописное целое из разных по величине, размерам и форме объемов. Они скомпонованы так изобретательно, соотношения между ними так многообразны, так незаметно и естественно переходят они одно в другое, что для полного представления о здании требуется обязательно обойти его со всех сторон. Особенности композиции предопределяют не только особенности восприятия, но и особенности впечатления, производимого зданием. Оно как бы символизирует собой город и мир сразу и тем самым обнаруживает глубинное родство со средневековым храмом, особенно романским и готическим собором.

Но в сложном и живописном целом особняка всегда имеется своеобразный стержень, который «держит» все сооружение. В особняке Морозовой это двухэтажная башня с огромными окнами. В особняке Кузнецова — основной двухэтажный объем, в котором есть свой центр — выступ ризалита со сложным венчанием в виде Щипца, над которым возвышается необычный, прорезанный узенькими, сильно вытянутыми вверх арочками прозрачный аттик.

Но Москва Шехтеля это не только здания, парки, среда городских улиц. Москва Шехтеля — это и интерьеры московских зданий. Знаменитого Художественного театра и не менее знаменитого Ярославского вокзала, сооруженных по его проектам кинотеатров и выставочных залов, торговых домов, магазинов, банков и множества построенных по его проектам жилых домов, Шехтель, как каждый из его современников, проектируя частный дом или жилой дом какого-нибудь ведомства с квартирами, проектировал и его обстановку. Кроме того, как человек, много работавший в области прикладного искусства, он создавал реальное наполнение московских квартир — мебель, осветительную арматуру, посуду, ткани.

Замечательны своей выразительностью интерьеры особняков, особенно Морозовой. Для их отделки Шехтель впервые привлек к сотрудничеству М. А. Врубеля — факт, которым он по справедливости очень гордился. В особняке Морозовой с особой

четкостью и прямо-таки классическим совершенством реализован новый принцип пространственно-планировочной организации интерьера, который без преувеличения можно считать выдающимся архитектурным открытием Шех-теля. Как и в композиции внешних объемов, в интерьере присутствует ярко выраженный композиционный центр — помещение, противопоставленное другим по размерам, а главное, по высоте (помещение парадной лестницы, как в данном случае, или, например, двусветный холл). К нему тяготеют, с ним соотносятся все остальные помещения особняка. Это не только композиционно, но и художественно делает вертикальное направление важнейшей содержательной ценностью, меняет привычную пространственную структуру, выразительный и эмоциональный, символический смысл интерьера. Его организация приобретает внутреннюю сложность и храмоподобность. Интерьер развивается одновременно по горизонтали и по вертикали. Помещения разной высоты и разного значения сложно взаимодействуют между собой. Можно было бы назвать множество более мелких открытий, связанных с главным — с изменением организации интерьера. В целом новая система организации пространства и внутренней среды здания, равно как и среды вокруг особняка (в частности, его свободная постановка, что сразу выделяет здание среди других), является выражением и материализацией новой архитектурно-содержательной композиции, свойственной уже модерну, а не эклектике.

Наиболее знаменитые из особняков Шехтеля, принесшие ему заслуженную славу крупнейшего мастера модерна в России, внешне ничем не напоминают особняки Морозовой и Кузнецова. Первый из них, особняк А. А. Рябушинской на Малой Никитской (проект 1900 г.; ул. Качалова, 6/2), более известен как особняк С. П. Рябушинского (ее мужа). Внешне это сооружение полностью свободно от историко-архитектурных реминисценций. Связь с наследием прошлого — зодчеством западноевропейского средневековья и древнерусской архитектурой — внешне абсолютно не выражена. Она далека от буквализма прямого воссоздания конкретных форм и заключена в глубинном, на уровне архитектурного метода и структуры сооружения, обновлении опыта предшественников. Вместе с тем в особняке присутствует прямая изобразительность в воссоздании форм, которые символически выражают существо примененного здесь принципа: уподобление здания мировому древу. Сложная система ассоциаций, воплощаемая в отвлеченных архитектурных формах, парадоксальным образом сочетающих в себе простоту и

усложненность, плоскостность и объемность, легкость и тяжеловесность, с предельной наглядностью, даже иллюстративностью представлена в ориентированном на улицу фасаде здания. Рама огромного, выходящего н& балкон портала окна-двери откровенно изображает это древо. Ультрасовременность, таким образом, оказывается неотделимой от обращенности к древнейшим мифологемам: к представлению о мировом древе как символе мира и о здании как символе и картине мира.

В интерьере поражает другой образ, столь же любимый и содержательно значимый для модерна, — парадной лестницы в виде высоко взметнувшейся волны, волнообразных перил. Главную для вестибюля и парадной лестницы тему на первом этаже варьирует волнообразный рисунок паркетного пола, решетки, заполняющей архивольт двери в столовую и наличник ее входного проема.

Выразителен, впечатляет героико-драматическим характером архитектуры и крупномасштабностью особняк А. И. Дерожинской (проект 1901 г.; Кропоткинский, бывш. Штатный, пер., 13). Первое, что обращает на себя внимание в этом здании, — огромное окно-витраж центрального ризалита. Лаконизму и грандиозности этого колоссального окна-стены сродни крупные и строгие формы самого здания. Здесь, как и в особняке Рябушинской, Шехтель как бы делает шаг в сторону классицизма. В отличие от несколько нарочитой в своей живописности асимметричной композиции особняков 1890-х годов в особняках 1900-х годов обнаруживается стремление к внутренней усложненности при видимой простоте. Композиция остается асимметричной, хотя приемы, вызывающие ощущение симметрии, акцентированы. В сочетании с крупными, простыми, близкими к квадрату формами это придает облику зданий монументальность и значительность. А постоянные отступления от симметрии вызывают заложенное изначально в композиции сооружения ощущение внутреннего драматизма.

Особняки Шехтеля 1890-х — начала 1900-х годов во многом предопределили облик застройки переулков, расположенных между Бульварным и Садовым кольцом (арбатских, пречистенских, поварских и т. п.).

Открытия, которыми отмечены проекты особняков 1890-х годов, находят отражение в проектах общественных зданий начала 1900-х годов. Таковы скоропечатня А. А. Левенсона в Трехпрудном переулке (№ 9) и известный едва ли не каждому жителю нашей страны Ярославский вокзал.

От Ярославского вокзала, ставшего опять-таки событием в

отечественной архитектуре, как и от его двойников — павильонов в Глазго, начинается жизнь одного из важнейших направлений модерна, известного под названием неорусского стиля. Шехтель по-новому, свежо и непредвзято, переосмысливает наследие древнерусского зодчества и народного искусства.

Композиция Ярославского вокзала проста, легко запоминается. Вместе с тем она кажется неисчерпаемой в своем многообразии. Из-за асимметрии расположения башенные объемы с каждой новой точки обзора группируются по-разному, видятся в новых сочетаниях; благодаря этому по-разному выглядит и сооружение в целом. Здесь явственно обнаруживается новаторство Шехтеля — мастера городского ансамбля. Здание вокзала выделено из среды не только пространственной обособленностью, но и специфической замкнутой круговой группировкой башен. Одновременно те же башни становятся новым средством включения здания в окружающую застройку и расширения сферы его художественного воздействия. Перестройка Ярославского вокзала по проекту Шехтеля предопределила изменение характера сложившегося здесь к концу прошлого столетия ансамбля, сформированного обрамляющими пространство площади фасадами зданий трех вокзалов и аможни близ Николаевского (ныне Ленинградский) вокзала. Работа Шехтеля переставила акценты. Отныне главная роль в создании художественного единства площади переходит к перекличке и пространственным связям башнеподобных объемов.

•Но башни — главный элемент композиции при восприятии здания с далеких точек врения. Вблизи обращает на себя внимание то, что в Ярославском вокзале, как и в других сооружениях Шехтеля, нет эстетически нейтральных частей.

Художественной выразительностью наделяется каждая деталь. Фактура и цвет облицовочного материала, качество кладки и рисунок ее, пе говоря уже о многочисленных выполненных в керамической мастерской Абрамцева декоративных панно — все имеет первостепенное значение.

Очень красива была первоначальная отделка помещений вокзала, утраченная в ходе реставрации первой половины 1960-х годов. На фоне аскетически строгих линий интерьера выразительно выглядели деревянные панели и составлявшие с ними единое целое скамьи, стойки, будки — любимые модерном предметы архитектурной мебели. Им вторили оконтуренные бронзой параллелепипеды светильников из матового стекла на цепях. Стены главного зала украшали панно К. А. Коровина, изображавшие сцены жизни и пейзажи Русского Севера.

Созданный в 1902 году одновременно с Ярославским

вокзалом проект приспособления театра Лианозова в Камергерском переулке для Московского Художественного театра стал еще одним шедевром исключительно насыщенного и богатого вершинными достижениями десятилетия в творчестве Шехтеля. Уникальность здания Художественного театра — в программности его архитектуры, в особом единстве, возникшем благодаря соответствию этических и художественных принципов всех причастных к его созданию лиц — возглавлявшейся К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко актерской труппы, субсидировавшего строительство театра С. Т. Морозова, проектировавшего здание архитектора Ф. О. Шехтеля и одного из основных авторов молодого театра — А. П. Чехова. Чехов, его драматургия были символом и знаменем молодого театра. Шехтель, спроектировавший необычный интерьер с летящей чайкой на сразу ставшем знаменитым занавесе, средствами архитектуры сумел создать единственное в мировой практике материальное выражение художественной программы конкретного театрального коллектива. Здание Художественного театра превратилось также в первый, еще при жизни поставленный Чехову рукотворный памятник, за которым, однако, видится большее — памятник духовным исканиям целого поколения русской интеллигенции, воодушевленной идеалами справедливости, добра и красоты.

Менее всего Шехтель изменил фасады театра. Но новый интерьер самыми простыми средствами, в основном окраской стен, деревянными панелями со скамьями в фойе, скромной орнаментальной росписью, где лейтмотивом проходит тема волн и летящей над ними чайки, зодчий сумел превратить в подлинный Храм Искусства. Влияние этого сооружения на характер общественного интерьера начала XX века бесспорно.

С именем Шехтеля по праву связывают и облик еще одной, бурно растущей, урбанизирующейся Москвы — Москвы крупных торговых, банковских, конторских зданий и многоэтажных жилых домов, чаще известных под названием доходных. Проектированием этих типов зданий Шехтель занимается по преимуществу в последние годы XIX — первые полтора десятилетия XX. века — до начала первой мировой войны. Однако личный вклад Шехтеля в создание этих зданий был настолько значителен, спроектированные им сооружения при неповторимой индивидуальности каждого обладали столь выраженными чертами общности и настолько разительно отличались от типичных для второй оловины XIX века аналогичных построек, что в соз-ании современников произошла невольная аберрация, солютизировалась именно эта сторона творчества зодчего,

действительно, очень яркая. В результате отходила на второй план, забывалась другая — связанная с происходившим на рубеже 1900—1910-х годов новым поворотом к классическому наследию и ордерной архитектуре — к Ренессансу, римской античности и, что самое главное, к наследию классицизма, в первую очередь отечественного. Шехтель и здесь сумел сказать свое неповторимое слово — достаточно назвать кинотеатр «Художественный» и собственный дом архитектора на Большой Садовой улице.

В работах Шехтеля органично сливались уважение к традиции с присущей московским зодчим смелостью поисков. Он сумел с предельной выразительностью воплотить наиболее характерные черты рационального направления, модерна, связанного по преимуществу с определенным типом зданий. Зависимость между стилем и назначением зданий предстает в торгово-промышленных и банковских сооружениях Шехтеля, так же как и в спроектированных им особняках, с полной очевидностью. Содержательная программа модерна, неотделимая от идеи благотворного, пересоздающего личность влияния искусства, ярче всего представлена особняками. Социальные процессы и настроения, связанные с ростом торговли, промышленности, науки, развитием городской жизни, транспорта — со всем, что позднее стало обозначаться термином урбанизация, наиболее последовательно выражены в архитектуре зданий делового назначения.

Схема этих сооружений проста и однотипна. Внутреннее пространство каждого этажа изначально представляет единый колоссальный вал, перекрытия которого опираются на железные стойки каркаса. Эта конструкция и легла в основу композиции фасадов деловых зданий. Главной ее особенностью и основным средством художественной выразительности становится мерный ритм огромных окон. Ширина их чаще всего соответствует шагу опор, высота — высоте помещений от пола до потолка. Стремясь к монументальности облика зданий, зодчий укрупняет членения фасада, трактуя окна, расположенные на одной вертикальной оси, как единую крупную форму, акцентируя вертикальные членения — простенки между окнами и нейтрализуя междуэтажные членения.

Первые из сооружений этого рода — торговый дом М. С. Кузнецова на Мясницкой (ул. Кирова, 8/2), торговый дом Аршинова в Космодамианском переулке (Старопанский пер., 5), наконец, огромное здание «Боярского двора» на Старой площади, 8, в котором размещались конторы торговых фирм и гостиница в верхних этажах — еще несут отзвуки традиционных для XIX века

представлений о красоте. В домах Аршинова и Кузнецова главный элемент композиции нового типа — колоссальное гигантское окно в первом и окна во втором этажах — обрамлены неким подобием наличников. В «Боярском дворе» такие формы уже практически исчезли. Красота и выразительность этого здания определяется ритмом разных по форме и высоте, уменьшающихся кверху проемов.

Здание «Боярского двора», возведенное в первый год текущего XX столетия, предопределило новое направление развития торгово-делового центра Москвы — Китай-города: новые формы, новый тип композиции, новый образ, новые размеры и масштабность. Оно явилось также первым опытом использования иного по сравнению с традиционным приема включения новых зданий в Историческую, отмеченную очень яркими признаками своеобразия и высоко ценимую за ее «московскость» среду.

Когда учитель Шехтеля А. С. Каминский 20–30 годами ранее сооружал в том же Китай-городе, в непосредственной близости от его стены и башен, новые Дания — корпуса Третьяковского проезда и часовню Пантелеймона (не сохранилась), он, следуя принятым в XIX веке нормам, обратился к древнерусской архитектуре. Формы здания, спроектированного Шехтелем, программно современны, точнее, лишены видимых реминисценций прошлого. Органичность вхождения в историческую среду, гармония старого и нового достигается иными средствами — с помощью ритмических согласований и соответствий разнохарактерных форм, впервые широко введенных Шехтелем в практику проектирования «готических» особняков, загородных домов и дач, а позднее примененных в Ярославском вокзале. Протяженности Китайгородской стены вторит протяженность фасада «Боярского двора». С объемом лаконичной приземистой древней башни перекликается расположенная на одной оси с нею невысокая башня «Боярского двора». Благодаря форме лежачих окон Китайгородская стена и «Боярский двор» со стороны Варваринской площади, проезда Ильинских ворот, Лубянской площади, Маросейки (ныне пл. Ногина и Дзержинского, ул. Богдана Хмельницкого) выглядели как единое многосоставное целое. Древняя стена трактовалась как монументальный цоколь нового колоссального здания.

На относительно небольшой территории Китай-города и близ него сосредоточено много конторско-торго-вых сооружений, возведенных по проектам Шехтеля. Среди них банк Рябушинских (проект 1903 г.; сейчас пл. Куйбышева, 1), дом Московского купеческого общества в Малом Черкасском переулке, 2/6 (1909), магазин Строгановского училища на Рождественке (ныне

«Книжная лавка архитектора», ул. Рождественка, 9). Близ бывшего Страстного монастыря выросло еще одно здание, построенное для Рябушинских, — издательство и типография газеты «Утро России» (проект 1907 г.; пр. Скворцова-Степанова, 3). В этих сооружениях зодчий добивается высшей меры лаконизма и простоты, которой возможно было достичь, не поступаясь принципами модерна — декоративностью, специальной заботой о красоте. Но теперь это красота элементарной формы и целесообразности.

К эстетике рационализма и целесообразности, воплощенной в архитектуре банковских зданий, знаменующих собой скорый конец патриархального облика Москвы, близки сооруженные по проектам Шехтеля доходные дома. Композиция дома Строгановского училища (1904 г.; ул. Кирова, 24), с огромными магазинными окнами и мерным ритмом междуэтажных лопаток, сродни композиции торгово-конторско-банковских зданий. Но в его облике сильно выражено едва ощутимое в банковских сооружениях элегическое начало. Выразительность этого здания во многом обусловлена контрастом между жестким ритмом лопаток и изысканностью узора провисающих гирлянд на майоликовых панно в междуэтажных филенках верхних этажей. Но лиризм шехтелевского дара настолько силен, энергия воздействия этих по видимости утонченных форм настолько могуча, а в отдельных деталях, вроде профилей или тяг лопаток междуэтажных поясов, так сильно выражено рукотворное начало, что все это преображает и очеловечивает схематизм и однообразие композиции.

Теми же особенностями при поразительном несходстве внешнего облика отмечен и другой построенный по проекту Шехтеля многоэтажный доходный дом— дом Шамшина на углу Знаменки и Старо-Ваганьковского переулка (проект 1909 г.; ныне ул. Фрунзе, 8/13). И эдесь элементарность объема ящикоподобного огромного вдания преодолевается силой искусства, путем введения немногих, точно рассчитанных приемов: традиционных, вроде завершенного башенкой-бельведером эркера на углу; введенного в практику Шехтелем ленточного балкона; уплощенной формой криволинейных в Плане эркеров; оригинальной формой подножия угловой башни, напоминающей конструкцию кафедр в готических соборах.

Стремление к рациональности приобретает в творчестве Шехтеля предвоенных лет и другое выражение — прямого обращения к формам классической архитектуры. Степень интенсивности их использования различна. Различие определяется опять-таки назначением зданий. То есть вновь дает о себе знать закономерность, которую можно определить как

зависимость между стилем и жанром. В сооружениях уникальных — в особняках, в общественных зданиях, вроде вокзалов, кинотеатров, санаториев, стадионов — Шехтель очень активно использует наследие прошлого. Это относится как к осуществленным, так и к оставшимся в проекте сооружениям (спортпалас, или ледяной дворец, на Арбатской площади, Электротеатр в Камергерском переулке, Казанский вокзал, санаторий с Сандеровским институтом и др.). Тенденция, едва наметившаяся в проекте дома Строгановского училища (узоры майоликовых панно, которые стилизованы под орнаменты раннего классицизма), приобретает в 1910 году полную определенность. С другой стороны, в деловых сооружениях — в неосуществленных проектах Коммерческого банка на Никольской (ул. 25 Октября), дома Московского купеческого общества на Кузнецком мосту, торгового дома Хаджикоста в Большом Черкасском переулке — перед нами облик совсем иной Москвы — огромные многоэтажные здания, строгие, рациональные, лишенные всякого историзирующего декора.

ДОМ НА БОЛЬШОЙ САДОВОЙ — АВТОПОРТРЕТ ЗОДЧЕГО

Дом на Большой Садовой был последним, третьим по счету из домов, построенных Щехтелем для себя в Москве. Здание это принадлежит к числу самых совершенных творений зодчего. Оно представляет собой итог длительной, насчитывавшей ко времени его создания более четверти века, деятельности по проектированию особняков. В архитектуре дома на Садовой воплотились также наиболее яркие черты творческого метода зодчего, присущего ему своеобразия в интерпретации наследия прошлого в период нараставшего увлечения архитектурой классицизма. Хочется также подчеркнуть значительность этого творения Шехтеля в ряду совершенно особого рода жилых домов — домов, спроектированных и построенных архитекторами для себя.

Как создатель собственных домов Шехтель не одинок. Многие из архитекторов проектировали дома для себя. Например, ведущие зодчие русского классицизма В, И. Баженов и М. Ф. Казаков. В Москве до наших дней сохранился собственный дом одного из прославленных зодчих послепожарной Москвы, которому древняя столица была во многом обязана быстрым восстановлением после катастрофических разрушений во время Отечественной войны 1812 года, — А. Г. Григорьева (ул. Мархлевского. 8). Особенно возрастает роль домов, спроектированных архитекторами для себя, со времени романтизма, архитектура которого выразила новое представление о норме гражданской морали и этики как служении народу и новое представление о личности — о самоценности и неповторимости каждого человека. Выражение личностного самосознания и понимания своего места в мире, становящееся одной из главных художественных задач при проектировании не только загородного, но и городского дома, положило начало целой серии собственных домов архитекторов, отмеченных ярко выраженным личностным началом и иРограммностыо воплощения творческого кредо. Обращают на себя внимание жилые дома зодчих, стоявших У истоков романтизма в русской архитектуре, — О. Монферрана, А, П. Брюллова в Петербурге и архитекторов, бывших яркими представителями неоромантизма, — таковы дома архитектора В. В. Городецкого в Киеве и Шехтеля в Москве. Мы знаем многочисленные и яркие

примеры сооружения домов для себя европейскими зодчими начала XX века. Уникальный для советского времени пример подобного рода — дом К. С. Мельникова в Кривоарбатском переулке.

В этом смысле Шехтель — фигура типичная. Исключительность его в другом — в лихорадочной жажде строительства. Динамичности и многообразию проявления форм его творчества соответствует быстрота смены обстановки. Жизнь Шехтеля была в полном смысле слова жизнью в искусстве и жизнью искусством. Каждый поворотный момент в творчестве, принципиальные находки зодчий проверяет или закрепляет в домах, сооружаемых им для себя. Кажется, будто обстановка, соответствующая пройденному этапу стилевой эволюции, становится для него невыносимой, и Шехтель, продавая ранее выстроенные здания, возводит по собственным проектам новые, среда которых выражает общественные и духовные искания современности.

Три дома и две дачи Шехтеля, спроектированные им для себя, дают представление об общей эволюции творчества, об изменении взглядов на прекрасное и творческих пристрастий. Вместе с тем эти разновременные постройки и проекты позволяют выявить и то общее, что объединяет все сооружения, их общую содержательную основу.

Адрес первого из спроектированных и построенных Шехтелем для себя зданий указан в одном из писем к А. П. Чехову: Москва, Петербургское шоссе, № 20.

В 1887 году в связи с женитьбой на Наталье Тимофеевне Жегиной Шехтель купил расположенный за официальной городской чертой, которая проходила тогда по улицам так называемого Камер-Коллежского вала, небольшой участок. До революции за Тверской заставой (ныне пл. Белорусского вокзала) начинался старейший дачный район, центром которого был Петровский парк, названный по Петровскому путевому дворцу (первой или последней остановке императорского поезда на пути в Петербург или из Петербурга; ныне здание Военно-воздушной академии имени Н. Е. Жуковского).

Строительство дома по собственному проекту Шехтель начинает два года спустя после приобретения участка. В строительное отделение Московской городской управы в 1889 году поступает прошение московского купца Франца Осиповича Шехтеля (в первый и последний раз в документах встречается такое определение социального статуса зодчего) о разрешении ему после сломки ряда существующих на участке строений построить новый дом.

Асимметричная композиция здания с угловой прямоугольной башней и весь его облик обнаруживают программное для Шехтеля обращение к урокам сравнительно недавнего прошлого — романтизма (главным образом отечественного и немецкого), к произведениям своего соотечественника, петербургского зодчего А. И. Штакеншнейдера и его немецкого коллеги Ф. Шинкеля — и одновременно к наследию итальянской архитектуры, к традиции проектирования в духе помпейских вилл. Искусство античности в это время Рассматривается как олицетворение чистой красоты, бескорыстного восхищения прекрасным.

Оригинален и план здания. В нем почти ничего не осталось от традиционной анфиладно-коридорной планировки. Все помещения сгруппированы вокруг одного небольшого, освещавшегося световым фонарем, Квадратного в плане. Благодаря отсутствию коридора озросли значимость и замкнутость отдельных помеще-ии и одновременно их взаимосвязь друг с другом. Кро-е того, благодаря изменению расположения входа по отношению к окну (на одной оси) и формы самого окна, близкой к квадрату, а также устройству одного большого окна на комнату самостоятельное значение приобрела, став существенным элементом архитектурной выразительности интерьера, связь внешнего и внутреннего пространств. В этом также нельзя не видеть выражения существенной черты миропонимания рубежа XIX–XX веков — его диалектичности.

Еще одна характерная особенность — попытка превратить пространство перед домом в парк. На крошечном участке за спроектированной Шехтелем каменной оградой создается миниатюрный сад с огражденным сталактитами круглым водоемом, с островком из сталактитов в центре его, с крошечными рощицами, полянками, аллейками, романтической, увитой плющом оградой, к верхней части которой ведет полуразрушенная лесенка.

Плиты из дикого камня, колонки-кубышки — укороченные, словно вросшие в землю, придают этой части парка характер таинственности.

Шехтель, как и Чехов, был страстным садоводом и цветоводом. Его сад в сочетании с архитектурой дома воплощал идейную программу зодчего — гармонию человека с искусством и природой. Та же программа вдохновляла зодчего и при создании пронизанных культом красоты интерьеров. В одном из лучших в богатом шедеврами наследии Ф. О. Шехтеля — знаменитом готическом кабинете в доме А. В. Морозова в бывшем Введенском (ныне Подсосенский) переулке зодчий посадил на ступеньках

лестнице, ведущей из темного нижнего яруса кабинета на хоры, в «горний» мир книгохранилища и библиотеки, вырезанную из дерева фигуру карлика. Около него на страницах раскрытой книги вырезана надпись: «Vita brevis ars longa» — «Жизнь коротка, искусство вечно».

Собственный дом зодчего должен был при помощи неизмеримо более скромных средств выразить ту же принципиально важную для зодчего идею.

Шехтель прожил в доме на Петербургском шоссе недолго. В июне 1895 года «небольшой изящный дом за Тверской заставой», как охарактеризовал его И. Е. Бондаренко, был продан директору императорских театров Владимиру Всеволодовичу Всеволожскому.

12 апреля 1896 года Шехтель, который теперь состоит чиновником «VI класса при Московском совете детских приютов», подает в Строительное отделение Московской городской управы новое прошение о строительстве дома, на этот раз каменного, но, как и первый, частью одно-, частью двухэтажного, в Ермолаевском переулке (ныне ул. Жолтовского, 28).

Небольшой участок чрезвычайно неудобной формы находился на стыке трех переулков — Трехпрудного, Ермолаевского и шедшего к ним от Большой Садовой, мимо несохранившейся церкви Ермолая (теперь на ее месте сквер), небольшого переулочка.

Первоначальная застройка участка, как и всей близлежащей территории, сформировалась в начале XIX века, когда Москва интенсивно восстанавливалась после опустошительного пожара 1812 года, уничтожившего большую часть ее построек. Дому, сооруженному по проекту Шехтеля, предшествовало типичное для массовой жилой застройки послепожарной Москвы небольшое, в пять окон по уличному фасаду, одноэтажное здание с мезонином. В Историко-архитектурном архиве ˆхранились датированные 1835 годом чертежи с изображением плана участка и главного фасада первоначального сооружения.

Хорошо сохранившийся дом зодчего в Ермолаевском переулке — одно из наиболее ярких «готических» сооружений Шехтеля, представлявших своеобразие его архитектурного пути к модерну. О готике как источнике этого здания можно говорить с большой долей условности. Прямые заимствования, столь характерные для XIX века, здесь практически отсутствуют. Но зато переживают процесс обновления и переосмысления структурные закономерности готического города и готического храма. Застройка усадьбы, во всяком случае видимая и воспринимаемая со стороны улицы, и композиция самого дома

создают при помощи самых скромных средств на крошечном участке неправильной формы яркий образец здания-города, здания-мира, сложного, полного диссонансов и гармоничного одновременно.

Неправильная форма участка не маскируется. Более того, она подчеркивается сложностью композиции сооружения с разнохарактерными по форме, высоте, размерам объемами.

На красную линию улицы, в самом ответственном месте на стыке трех переулков, выходит наиболее строгий и крупный, прямоугольный в плане, завершающийся щипцом объем. Его гладкая стена прорезана огромным окном. Оно освещает самое большое по размерам и содержательно наиболее важное помещение дома, то, что составляет смысл существования хозяина дома, — его рабочий кабинет. Слева к нему примыкает более низкий трехгранный объем — мастерская. Перпендикулярно к объему кабинета высится еще один, завершающийся высокой крутой кровлей, подобной кровле готического храма. Это помещение парадной лестницы — композиционного центра дома, своего рода внутренней композиционной оси. Слева находится еще один башнеподобный объем — круглый, с высокой конусовидной кровлей. Здесь расположены второй вход и лестница, ведущие в жилые комнаты, мастерскую и кабинет. Главный вход в здание тоже выделен башней — шестигранной в плане. Образ здания-города, города-крепости дополняет отделяющая владение Шехтеля от соседних ступенчатая каменная ограда — очень существенный для понимания смысла здания элемент.

Не менее важна для образной характеристики дома другая, видимая лишь со стороны улицы деталь. Архивольт арки над главным входом в здание украшен изображениями ирисов на золотом фоне и буквами S и N (Шехтель Наталья). Три ириса (цветы, особенно любимые модерном за сложную изысканность их формы, глубокий цвет и сложнейшую, многозначную, идущую от средневековья символику) символизируют включенность жизни отдельного человека (бутон, расцветший и увядающий ирисы — три возраста: детство, зрелость и старость) в общий космос здания-мира.

В интерьерах этого здания, как и других, Шехтель Демонстрирует уникальную способность создавать формой, пропорциями и размерами помещений удивительную по своим эмоционально-художественным характеристикам среду — покойную и полную одухотворенности одновременно. Эти качества замечательно сочетаются с общим ощущением обжитости дома.

В архиве семьи сохранились фотографии кабинета и столовой. Окно кабинета, столь важное в композиции всего здания, играло огромную роль и в его интерьере. Оно было обращено к церкви Ермолая. Вход комнату находился против окна. Благодаря этому приему наружное пространство, городской ландшафт Церковью, становилось частью внутреннего пространства дома.

Таже градация ценностей прочитывается и на противоположной по отношению к уличной стене кабинета. Здесь их иерархию представляют два уровня оформления комнаты но вертикали. В нижнем царит камин из радомского песчаника — массивный, приземистый, богато украшенный рельефами. Это символ бытовой и мирской жизни дома, очаг. Над ним другой мир — мир духа, мудрости, книг — здесь на своеобразной галерее расположена библиотека. Боковые стены кабинета — это мир его хозяина, мир самого Шехтеля — картины, скульптуры, фотографии. Здесь же огромный рабочий стол. У другой стены — диван-этажерка и столик для книг, составляющие своеобразный агрегат, мебель и архитектуру сразу, то, что называют архитектурной мебелью.

Проходит немногим более десяти лет, и Шехтель проектирует и строит для себя еще один дом — на Большой Садовой, 4, в непосредственной близости от того, о котором шла речь.

Как и все предшествующие, дом создается не на пустом месте. Подобно дому в Ермолаевском переулке, он был сооружен на участке, застроенном в ходе восстановления Москвы после пожара 1812 года. Возникновение Большой Садовой, как и других Садовых улиц, составляющих в совокупности Садовое кольцо, является прямым результатом широкомасштабных архитектурно-градостроительных начинаний, которые последовательно проводились в древней столице после Отечественной войны 1812 года. Созданная в конце XVI века, в 1591–1592 годах, четвертая по счету (после Кремля, Китай-города и Белого города) линия укреплений, радикально обновленная в 30-х годах XVII века (именно тогда был насыпан земляной вал и вырыт ров), в XVIII веке полностью утратила оборонительное значение. В 1816—1830-х годах вал был срыт. На месте бывших укреплений была проложена широкая улица, прерывавшаяся на месте пересечения с основными радиальными, шедшими от Кремля улицами развитой системой площадей. Судя по архивным чертежам, район нынешней Большой Садовой особенно интенсивно застраивался в 1830-е годы. Территории, примыкавшие к бывшему валу, были разделены на участки и отданы под застройку частным владельцам, которым вменялось в обязанность устройство

палисадников перед домами (отсюда общее название кольцевой улицы — Садовая). Для проезда и пешеходов отводилась лишь центральная часть. А по обеим сторонам домов тянулась полоса садов.

Таким образом, на перешедшем впоследствии к Шехтелю участке строения появились только в середине 1830-х годов. В 1835 году титулярной советнице из дворян Александре Казьминой Полянской выдается разрешение на сооружение одноэтажного деревянного, па каменном фундаменте жилого дома размером 5Х4 сажени (10,65Х8,52 м). В 1859 году, после смерти Полянской, дом переходит к ее наследникам. В 1891 году он принадлежит временному московскому купцу Алексею Ивановичу Синицину, который строит в глубине участка одноэтажный сарай В 1860-е годы в доме на Большой Садовой жил замечательный врач, создатель московской школы невропатологов и психиатров А. Я. Кожевников.

Проект 1835 года подписан «архитекторским помощником Гамбурцевым». Имя зодчего, как обычно, не названо. Можно, однако, предположить, что создателем проекта был Алексей Гамбурцев, отец двух московских зодчих — Сергея (1838–1901) и Владимира (1842–1903) Гамбурцевых, членов Московского архитектурного общества, много проектировавших, занимавшихся реставрацией древних памятников и историей архитектуры, в частности историей Московского архитектурного училища.

17 декабря 1909 года новый владелец участка академик архитектуры Ф. О. Шехтель (именно так он именует себя в прошении) просит разрешить ему по сломке существующего жилого дома и одного корпуса служб возвести два новых каменных здания — двухэтажное с полуподвалом жилое строение с одноэтажной каменной пристройкой для проезда во двор, а во дворе каменное трехэтажное жилое, частью с подвалом, строение. Проект полностью не был осуществлен: дворовый корпус, как и лицевой, был построен двухэтажным.

Спроектированное Шехтелем здание внешне представляет разительный контраст с домом в Ермолаев-ском переулке. Там готические формы западноевропейского средневековья. Здесь ясный мир ордерных форм, ассоциирующийся с русским классицизмом и строгой величавостью застройки послепожарной Москвы. Шехтель как бы подхватывает тему преемственности. Вместе с тем он возвращается к истокам своего творчества, к тому, с чего начал, проектируя свой первый дом на Петербургском шоссе. Но возвращается на качественно ином уровне не только мастерства, но и переосмысления классического наследия, пройдя опыт модерна, создав типографию и банк

Рябушинских, дом Московского купеческого общества. Да и это здание, несмотря на классический портик, вряд ли можно отнести к получившему широкое распространение в 1910-е годы неоклассическому направлению. Тут присутствуют свойственная модерну и чуждая неоклассицизму любовь к сложным ритмическим соответствиям, асимметрия в симметрии, единство контрастов и взаимоисключающих характеристик, которые проходят через все творчество Шехтеля.

Но налицо и новые черты. Верность своим принципам, убеждение в первостепенной, насущной значимости искусства заявлены в облике здания, как никогда раньше, декларативно, подчеркнуто, многообразно. Во-первых, стилевыми формами сооружения, Возрождение строгих композиций и простоты классицизма, использование ордера, облик всего дома, ассоциирующийся, хотя и далекий от буквального воссоздания, с особняками послепожарной Москвы, — все это новые, не встречавшиеся до сих пор в творчестве зодчего черты. Они связаны с «открытием» в начале XX века наследия послепетровской архитектуры. Особенный интерес и восхищение вызывало тогда зодчество русского классицизма. Именно в первое десятилетие текущего столетия за ним было признано значение оригинального, обладающего самостоятельной ценностью периода в развитии отечественной архитектуры. Главное же, почти после векового отрицания в искусстве XVIII — первой четверти XIX века, в том числе и в архитектуре, стали видеть одно из величайших проявлений русской национальной культуры. Это связано с зарождением новых умонастроений, с поисками устойчивости, вечных, безусловных нравственных, духовных, художественных ценностей. Символом их издавна служила классика, искусство античности и Ренессанса. «Открытие», точнее, признание архитектуры русского классицизма явлением национальной культуры позволяло увидеть в произведениях, соотносимых с этим наследием, выражение общечеловеческих и национальных ценностей одновременно.

Обращением к национальному классическому наследию Шехтель хотел заявить о своей принципиальной приверженности идее социальной значимости искусства как могучей силы нравственного воздействия. Это убеждение нашло прямое выражение в великолепном барельефе над входной аркой — своего рода визитной карточке хозяина дома. На нем изображена богиня мудрости Древней Эллады — Афина. Она занимает центральное место в композиции рельефа. К ней с двух сторон шествуют музы живописи, скульптуры, музыки и архитектуры,

Изображение муз, появившихся над входом в дом

архитектора, — результат его творческой фантазии и выражение художественной программы. Идея вечной и абсолютной значимости искусства заявлена не только в сюжете, но и в стилистике барельефа. Его композиция и трактовка фигур напоминают знаменитое изображение панафинейских шествий на стенах главного храма античной Греции — Парфенбна на Акрополе в Афинах. То же следует сказать о наиболее активном элементе композиции здания — колонном портике, об использовании ордерных форм, общей гармонии и уравновешенности сооружения. Дом на Садовой — одно из наиболее классичных произведений Шехтеля.

Вместе с тем это гармония XX века, сложная, противоречивая, драматическая. Уже упоминалось, что, проектируя здание в духе классицизма с портиком в центре, Шехтель избегает симметрии. Перед нами уравновешенная, а не симметричная композиция, прием, особенно характерный для древнерусской архитектуры. Уравновешенность основана на очень тонких сопоставлениях ритмически подобных форм. Портик служит смысловым и композиционным центром здания. Огромное окно освещает двусветный холл — главное помещение дома, его композиционное ядро. Высота холла равна высоте двух этажей окружающих его жилых и подсобных помещений. Окно холла и портик из четырех приставленных к стене колонн дорическоро ордера образуют единое целое, новую, изобретенную в начале XX века гибридную форму — окно-портик, где, в отличие от послуживших ему прототипом построек, портик как таковой не является самостоятельным элементом композиции фасада.

Именно эта архитектурная форма — окно-портик — композиционный и смысловой, а не геометрический центр главного фасада. Средняя одноэтажная часть образует единое целое с правой двухэтажной частью здания. Ей в качестве самостоятельной противостоит более низкая, но и более протяженная входная. Строгость архитектурных форм возмещается богатством ритмических перекличек и соответствий элементов здания, образующих внутри костяка основной композиционной структуры разнохарактерные и изысканные взаимосвязи. Это прежде всего ритм горизонталей и протяженных поверхностей — аттика над центральной и правой частью, аттика и антаблемента портика, аттика и пояса рельефа над входом. Все они соотносились с не существующей теперь решеткой палисада, придававшей монументальность и пластичность плоскостной фронтальной композиции. (Палисадник перед домом Шехтеля, как и широкие полосы зелени по обе стороны Садовой, просуществовал до середины 1930-х годов, до начала реализации

Генерального плана реконструкции столицы).

В композиции фасада третьего из московских домов Шехтеля обращает на себя внимание широкое использование диагональных, перекрестных соответствий и ритмов: например, перекличка формы главного окна-портика с окнами первого и второго этажей правой части, перекличка формы балкона второго этажа и балюстрады аттика центральной части, венков на фасаде в одноэтажной и двухэтажной частях.

Композиция и внутренняя планировка дома на Садовой родственны выполненным в иных стилевых формах и с применением иных средств более ранним особнякам Шехтеля. Холл является композиционным, пространственным, смысловым центром интерьера. Огромная высота холла противопоставлена небольшой высоте боковых и задних жилых помещений обоих этажей. Холл — это в подлинном смысле слова общественное помещение, храм искусства и выставочный зал. Здесь на стенах висели основные произведения богатейшей художественной коллекции Шехтеля. Здесь же устраивались художественные выставки друзей его детей — сторонников нового, авангардного искусства.

В доме традиционно два входа. Парадный, расположенный в боковой стене дома сразу за аркой ворот, вел в левую невысокую одноэтажную часть, где находился вестибюль, и в холл. Второй, находящийся в глубине двора, давал доступ в жилую, хозяйственную и рабочую части дома — в кабинет владельца дома и в мастерскую, в помещавшиеся на втором этаже жилые комнаты членов семьи зодчего.

Аскетичность, какая-то прямо-таки стерильная чистота форм интерьера стилистически, художественно и чисто эмоционально предвещают скорее торжество «современного движения» в архитектуре 1920-х годов (которое у нас раньше чаще всего называлось конструктивизмом).

Кроме городских домов Шехтелем было спроектировано для себя два загородных дома-дачи. Одна из них — не сохранившаяся до наших дней деревянная дача в Нагорной, в районе современного Крылатского (1907). Простые формы бревенчатого объема с деревянной квадратной угловой башней напоминают о романтических прототипах и о первом собственном доме Шехтеля и одновременно о сооружениях иной ветви модерна — национально-романтической. Главный эффект архитектуры дачи заключался в ее поразительной связи с природой, в виртуозном введении далевых видов в ансамбль и интерьеры.

Второй проект — дача в Алупке-Саре (1916) — не был осуществлен из-за бурных событий первой мировой войны и

революции. Но сам проект — выдающееся произведение, замечательное внешней строгостью форм при исключительном ритмическом богатстве их перекличек и соответствий, умением вызывать смысловые и зрительные ассоциации с произведениями античности (Крым — земля древней эллинской культуры, колоний древних греков) и с восточной архитектурой (народное жилище татарского населения), оставаясь при этом подчеркнуто современным, сохраняя строгость, даже аскетизм форм.

Большую часть жизни Шехтель делом утверждал представление о важности социальной миссии искусства и благотворности воздействия красоты. Искусство архитектуры казалось ему тем более благородным, что оно окружает человека и воздействует на него постоянно. Однако вся полнота воздействия виделась Шех-телю в содружестве разных видов искусства. Мысль, метафорически выраженная в рельефе над входом дома на Большой Садовой улице, стала темой программного выступления зодчего перед студентами архитектурного отделения Первых свободных государственных художественных мастерских 15 апреля 1919 года. Название ее необычно и не вяжется с нашим представлением о боевом 1919 годе: «Сказка о трех сестрах: Живописи, Архитектуре и Скульптуре». «Едва ли есть сказка более волшебная, чем сказка о трех сестрах: Архитектуре, Живописи и Скульптуре… С тех пор как существует наш мир, мы не перестаем зачаровываться этой постоянной сказкой, в которой в не меньшей степени участвуют музыка, поэзия и остальные музы. К жизни нас приковывают лишь стимулы труда, любви и искусства (в них весь смысл жизни)…» — говорил Шехтель в 1919 году. Но зародилась эта мысль много раньше. Впервые мы встречаем ее более 30 лет назад, в 1887 г., в письме к А. П. Чехову.

Мечта Шехтеля о мире, создаваемом силами всех искусств, органически обусловлена. Не существует пропасти между мировоззрением Шехтеля-зодчего, пользовавшегося славой мастера комфортабельных планировок и создателя первоклассных по строительно-техническим показателям, прочности и красоте отделки сооружений, и Шехтелем, который славит трех сестер (не к Чехову ли восходит этот символ?), «взявших на себя благородную задачу украсить наше существование и повысить тонус нашей жизни». Нет противоречия между рационализмом, высочайшим строительным качеством и удобствами планировки, уютностью и комфортностью спроектированных им сооружений и представлением зодчего о высокой миссии художника-творца. «Любовь все побеждает. Любя искусство, мы творим волшебную

сказку, дающую смысл нашей жизни». При всей важности утилитарной функции архитектуры для Шехтеля она не является самоцелью. С точки зрения зодчего, это только средство. Высшая же цель искусства архитектуры состоит в способности благотворно воздействовать на душу или, говоря словами Шехтеля, в способности «ввести зрителя в то настроение, которое отвечает назначению здания». Этим объясняется огромное значение, придаваемое Шехтелем содружеству искусств: «… архитектура, живопись и скульптура должны идти рука об руку в дружной совместной работе, конечно, в этом содружестве имеются в виду в той же степени и художники по мебели, бронзе, керамике, живописи по стеклу и по остальным отраслям прикладного искусства».

Для Шехтеля это означало бескомпромиссный и сознательный выбор позиции. Когда после революции стали раздаваться лозунги об исчерпанности искусства, о необходимости «во имя нашего завтра» сжечь «Рафаэля, разрушить музеи», сбросить «искусство с корабля современности», когда искусству стало противопоставляться «делание вещей», мастер, действительно посвятивший всю свою жизнь их деланию, но не считавший возможным ограничиться этим, стал на защиту «бесполезных» искусства и красоты. Он был убежден, что искусство вносит в жизнь высшую радость, составляет то вечное и важное, без чего она становится бесцветной и бессмысленной,

В годы после Октябрьской революции зодчий вновь и вновь возвращается к мыслям о судьбах искусства, конечно, прежде всего архитектуры. Он размышляет о главных источниках искусства, о том, каким оно должно быть в условиях индустриальной культуры XX века. По его глубокому убеждению, искусство и красота в век исключительно бурного развития техники необходимы более чем когда бы то ни было. Приведем в доказательство такие его слова: «Творческая рука живописца и скульптора должна, дирижируемая зодчим, насытить богатством красок и форм все ограниченные стенами пространства, которые составляют общий комплекс философской сущности замысла зодчего и ближайшего внутреннего назначения сооружения. Даже бесконечные, тоскливо скучные фабрики, элеваторы, холодильники… должны ожить в музыке форм и радости красок и дать рабочему полюбить свой труд».

Начав творческую деятельность как оформитель массовых празднеств, народных гуляний, шествий, на склоне лет, осмысляя свой опыт работы и пытаясь определить важнейшие особенности искусства будущего, Шехтель не устает подчеркивать истинность

исповедовавшегося им на протяжении всей жизни принципа: «Искусство одновременно возвышенно и вполне доступно народу; оно изображает самое высокое, делая его доступным для самых низких, темных и неграмотных слоев народа, с другой стороны — художник творит лишь для того, чтобы быть оцененным и заслужить похвалу своего народа».

Наконец, прямая формулировка социальной миссии зодчего в новых условиях: «Очередной и настоятельной задачей современности должна быть реформа жилья Рабочего и крестьянина, как с внешней стороны, так и во внутреннем быту; реформа должна быть рациональна и художественна, и главным стимулом этого перерождения должны быть санитарная простота — уют и красота, это должно быть проведено в революционном порядке» (выделено мной. — Е. К.).

Кроме собственных домов, достоверно известны еще несколько московских адресов Шехтеля. До постройки дома на Петербургском шоссе, а также после его продажи и до окончания строительства дома в Ермолаевском переулке Шехтель живет на Тверской в доме Щ. Л. Гиршман (бывш. А. А. Пороховщикова; современный адрес — ул. Горького, 28). Это колоссальное здание с несколькими внутренними дворами было построено в 1874 году по проекту архитектора А. Е. Вебера.

В 1918 году дом на Большой Садовой был национализирован, зодчий с семьей выселены. За последние восемь лет жизни Шехтель сменил три адреса. Это были коммунальные квартиры: сначала в доме № 18 по 1-й Брестской улице, потом в доме в Старопименовском переулке (ныне ул. Медведева), наконец, с 1923 по 1926 год — в доме № 25 по Малой Дмитровке, названной позднее именем его великого друга А. П. Чехова. В этом доме, выразительном образце неоклассицизма (проект 1913 г.; архитектор Г. А. Гельрих), в квартире № 22, Шехтель скончался.

ШЕХТЕЛИ — ЖЕГИНЫ — ПОПОВЫ. ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ

В доме на Большой Садовой и в его дворовом флигеле жили члены семьи зодчего и его родственники, оставившие заметный след в истории отечественной культуры. После выселения семьи Шехтеля во флигеле оставались жить его родные по линии жены.

Дом Шехтеля на Большой Садовой без всякого преувеличения был своеобразным средоточием искусств. И не только благодаря его создателю и владельцу.

Семья Шехтелей была на редкость художественно одаренной и по-разному связанной с искусством. О старшем поколений этой семьи — отце и дяде зодчего — О. О. и Ф. О. Шехтелях, — а также об отце жены Т. Е. Жегине уже упоминалось.

К дому на Большой Садовой имеют прямое отношение другие члены этой необыкновенной семьи. Справедливо будет начать рассказ с сына зодчего — художника и исследователя искусства Льва Федоровича Жегина (1892–1969). Его комната, которая располагалась на втором этаже, выходила на уличный фасад дома большим тройным окном с балконом. Общее образование Л. Ф. Жегин получил в одной из лучших частных московских гимназий — гимназии имени Медвед-никовых. Некоторое время он занимается в студии художника К. Ф. Юона. Затем относительно недолго, менее двух лет, с осени 1911 по март 1913 года, А. Ф. Жегин (тогда еще Шехтель, фамилию матери он взял в 1914 году, после начала войны с Германией), учится в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, куда он был зачислен вольным посетителем в головной класс.

Несмотря на кратковременность, годы пребывания в училище оказали решающее влияние на судьбу молодого художника. Тогда определились окончательно его художественные пристрастия и круг друзей. Несколько раз Жегин бывал с отцом за границей. Последний раз — в 1914 году, вместе со своим другом, художником, учившимся в том же училище, В. Н. Чекрыги-ным. Они тогда посетили музеи Мюнхена, Вены и Парижа, изучая работы старых мастеров. Вместе с Чек-рыгиным, С. В. Герасимовым, А. В. Фонвизиным, Н. М. Чернышевым, А. В. Шевченко Л. Ф. Жегин уже после революции оказался в числе организаторов группы художников «Маковец». Это объединение, основанное в 1921–1922 годах (до 1924 г, оно называлось союз художников и поэтов «Искусство — жизнь»), просуществовало до

1926 года.

Как художник, мыслитель и ученый Л. Ф. Жегин очень многим был обязан царившей в доме атмосфере, интересу к истории искусства и его философской содержательной стороне. Среди его ближайших друзей живописцы М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова, А. А. Ос-меркин. Всех их объединяло стремление к новому на основе переосмысления открываемого в это время наследия древнерусской иконописи и народного лубка. Интерес к «вечным» мировым проблемам и привел позднее Жегина в круг художников — сторонников фигуративного искусства и живописного творчества, объединившихся в группе «Маковец». Их роднило стремление к символу, философской и драматической трактовке образов и признание важности изучения мирового художественного наследия. В отношении к нему «маковцы» были единодушны, ценя и выделяя в первую очередь наряду с иконописью и лубком искусство европейского романтизма и экспрессионизма. Л. Ф. Жегина увлекал и волновал поиск героико-монументаль-ного стиля. Наделенный от природы великолепным даром колориста, овладевший исключительной культурой цвета, он много и упорно работал на протяжении своей долгой жизни. Его произведения хранятся в Государственной Третьяковской галерее, в Русском музее, в отделе графики Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и других собраниях. Жегин писал натюрморты, пейзажи, портреты, жанровые сцены, создавал иллюстрации к произведениям русских классиков, в частности Н. В. Гоголя и к «Египетским ночам» и «Пиру во время чумы» А. С. Пушкина. Особенно много усилий отдал он созданию символических композиций.

Этим, вероятно, обусловлена и его вторая большая страсть — научные занятия, связанные с увлечением семантикой искусства и исследованием перспективы и композиции древней живописи, прежде всего русской иконописи. Поэтому, очевидно, среди его близких друзей и хороших знакомых были не только живописцы, но и философ П. А. Флоренский, и математик Н. Н. Лузин. Плодом его многолетних научных занятий стала вышедшая уже после смерти автора в 1970 году в издательстве «Искусство» книга «Язык художественного произведения (Условность древнего искусства)».

Лев Федорович участвовал в выставках «Мира искусства» (1917–1921) и «Маковца». На протяжении всей жизни он вел педагогическую и художественно-оформительскую работу, например участвовал в перестройке интерьеров и в создании новой экспозиции Исторического музея к 20-летию Октября.

С домом на Большой Садовой связано также замечательное и

единственное в своем роде содружество — оформление Л. Ф. Жегиным и В. Н. Чекрыгиным поэмы «Я» их общего друга и товарища по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества В. В. Маяковского. Книга эта была полностью рукотворной, она была исполнена ремесленным, а не типографским способом. Работали друзья преимущественно в комнате Лы?а Федоровича на втором этаже.

Художником стала и младшая дочь зодчего Вера Федоровна Шехтель-Тонкова (1896–1958). Вера Федоровна, как и ее старший брат, училась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Ее основная самостоятельная работа — оформление интерьера павильона электрификации сельского хозяйства на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (1939). Вера Федоровна много работала как художник-оформитель, ˆ также как художник-исполнитель в Театре имени Моссовета и ряде других.

С домом на Садовой связано имя необычного, до сих пор еще малоизвестного художника Василия Николаевича Чекрыгина (1897–1922). Замечательно одаренный, «гениальный юноша», как пишет о нем Л. Ф. Жегин, был фактически членом семьи Шехтелей. Дружба с Львом Федоровичем была очень тесной. Чекрыгин постоянно бывал на Большой Садовой, на даче Шехтелей в Нагорной у него была своя мастерская.

Как и Л. Ф. Жегин, Чекрыгин прошел в юности через кратковременное увлечение кубизмом и футуризмом, которое скоро сменилось устойчивым увлечением древнерусской живописью — иконописью и фреской. Опираясь на ее законы, он мечтал о создании грандиозных монументальных росписей, тематически связанных с идеями философа Н. Ф. Федорова: о возвращении детьми долга отцам, воскрешении мертвых, о выходе человечества за узкие пределы земли и переселении в космос.

Чекрыгин рано, в возрасте 25 лет, трагически погибший под колесами поезда, создал свои основные произведения за последние два-три года жизни. Тем не ме-нее он оставил колоссальное наследие — почти 1500 листов рисунков. В них воплощен особый мир художника, полный духовного напряжения и эмоциональной страстности. Мечта Чекрыгина о духовном единстве человечества, о высоком духовном порыве, объединяющем массы людей, лежит в основе всех его листов, представляющих бесчисленные разработки тем, названных им «Переселение людей в космос», «Начало космической эры», «Воскресение».

При описании дома на Большой Садовой упоминалось о проектировании Шехтелсм во дворе жилого дома-студии, как

значится на хранящемся в Историко-архитектурном архиве чертеже. В дворовом корпусе жили две представительницы семьи Шехтелей — Жегиных: Вера Тимофеевна Жегина — сестра жены зодчего Натальи Тимофеевны и Вера Александровна Попова — племянница Ф, О, и Н. Т, Шехтелей, двоюродная сестра Л. Ф. Жегина, дочь еще одной из сестер — Ольги Тимофеевны, бывшей замужем за крупным московским текстильным фабрикантом А. М. Поповым.

Каждая из двух Вер — Вера Тимофеевна и Вера Александровна — является личностью по-своему примечательной.

Вера Тимофеевна Жегина была работником просвещения. Она служила библиотекарем в художественных училищах Москвы, а с 1902 года и почти до самой смерти в конце 1930-х годов — в бывшем Строгановском училище, получившем в 1920 году, после объединения с Московским училищем живописи, ваяния и зодчества, название Вхутемас. В архиве семьи хранятся документы, позволяющие представить нравственную позицию Веры Тимофеевны и доносящие до нас неповторимую атмосферу теперь уже далеких лет. Среди них датированное 1925 годом удостоверение, подписанное выпускниками Строгановского училища, крупными художниками и искусствоведами Н. Н. Соболевым, А. В. Шевченко, И. И. Нивинским, А. Филиповым, Л. В. Маяковской и другими. В нем говорится, что Вера Тимофеевна Жегина известна «своей беззаветной и исключительной преданностью и любовью как делу школьной библиотеки, так и учащимся училища… ВХУТЕМАС обязан В. Т. Жегиной сохранением библиотеки в тяжелые годы разрухи от 1917–1922 гг., когда она… несмотря на невероятно трудные условия работы, голод, героически оставалась на своем посту, защищая и сохранив библиотеку от разрушения и уничтожения.

Мы, бывшие ученики Строгановского училища, а ныне педагоги ВХУТЕМАСа, не только поддерживаем ходатайство о награждении тов. Жегиной званием героя труда, но считаем своим долгом просить РАБИС утвердить ее в этом звании, что будет лишь справедливой наградой за ее безупречную и заслуженную работу».

Второй не менее выразительный документ, подписанный ректором Вхутемаса замечательным художником В. А. Фаворским, — признание В. Т. Жегиной героем труда училища: «Товарищу Вере Тимофеевне Жегиной… В день столетнего юбилея существования художественно-промышленного образования и пятилетия ныне возглавляющего его сеть в Республике — Высших Государственных Художественно-Технических Мастерских (ВХУТЕМАС), правление, ячейка РКП (б)

и Местный Комитет рабочих и служащих в настоящий памятный день отмечают тебя как ГЕРОЯ ТРУДА и вручают тебе настоящий скромный адрес».

Вера Тимофеевна долгие годы, вплоть до 1936 года, жила во дворовом корпусе на втором этаже. Сюда к ней приезжал и часто у нее останавливался ее брат Николай Тимофеевич Жегин (1873–1937) — видный деятель русского и советского музыкального искусства. В годы первой русской революции благодаря его усилиям организуются общедоступные концерты в знаменитой аудитории Политехнического музея. Н. Т. Жегин работает помощником библиотекаря и «правителем дел» Московской консерватории, принимает активное участие в делах общества «Музыкально-теоретическая библиотека». В 1914—1920-е годы Н. Т. Жегин — секретарь Московского отделения Русского музыкального общества.

Его бескорыстнай преданность музыке получила выражение и в совершенно иной сфере деятельности. Он занимался собиранием рукописей известных музыкальных деятелей, составил каталог ценнейшей библиотеки В. Ф. Одоевского, создал при Московской консерватории музей имени Н. Г. Рубинштейна. Многие годы он состоял членом совета Объединения мемориальных музеев, был уполномоченным Наркомпроса в музее

А. Н. Скрябина, занимался обработкой рукописей, поступавших из бывших частных нотоиздательств.

Однако особые заслуги перед русской музыкальной, более того, перед отечественной культурой в целом представляет деятельность Н. Т. Жегина по сохранению и комплектованию фондов Дома-музея П. И. Чайковского в Клину.

В 1916 году он был назначен (согласно завещанию брата П. И. Чайковского Модеста Ильича) хранителем музея. Рекомендация М. И. Чайковского не случайна. Она явилась выражением высокой оценки исключительно плодотворной деятельности Н. Т. Жегина по собиранию документов о творчестве П. И. Чайковского. В историю русской музыки и русской культуры Н. Т. Жегин вошел как человек, которому музей Чайковского в Клину обязан своим существованием.

Слова о том, что возможностью бывать в музее Чайковского мы обязаны энергии, настойчивости, усилиям Н. Т. Жегина, не являются преувеличением. После революции дом-музей переживал тяжелые времена. Высказывались сомнения в необходимости его существования. Делались попытки занять здание под разного рода учреждения. Велики были и материальные трудности. Не хватало средств на самое

необходимое. Зимой не было дров, посетители осматривали музей в шубах. Временами музей закрывали из-за отсутствия обслуживающего персонала. Борясь за сохранение музея, Н. Т. Жегин совместно с композитором М. М. Ип-политовым-Ивановым организовал Общество друзей Дома-музея П. И. Чайковского. В результате в 1921 году декретом Совета Народных Комиссаров за подписью В. И. Ленина музей был национализирован. В 1923 году Н. Т. Жегин был назначен заведующим музеем, в 1926 году — его директором. Во время работы в Клину ему удалось собрать новые, исключительно ценные иконографические, эпистолярные и архивные материалы, связанные с жизнью Чайковского и его современников, — рукописи, редкие книги, афиши, программы, фотографии. Он подготовил к изданию переписку композитора с его издателем П. И. Юргенсоном, с Э. К. Павловской и Н. Ф. фон Мекк. И наконец, Николай Тимофеевич сумел наладить в музее регулярную экскурсионную работу, положил начало традиции проведения в музее музыкальных вечеров и чтения общедоступных публичных лекций. Будучи прекрасным пианистом, он сам исполнял на них произведения Чайковского. По его инициативе для участия в концертах музея приглашались лучшие отечественные исполнители и музыковеды: А. В. Неждановa, А. Б. Гольденвейзер, К. Г. Держинская, Н. А. Обухова и другие.

В архиве семьи зодчего сохранился трогательный документ, подписанный крупнейшими музыкальными и театральными деятелями: Л. В. Собиновым, И. И. Чайковским, А. В. Неждановой, композиторами С. Н. Василенко, В. Я. Шебалиным, А. Д. Кастальским, художником Ф. Ф. Федоровским… Это адрес, поднесенный Н. Т. Жегину в день десятилетнего юбилея работы в Доме-музее Чайковского. Вот краткая выдержка из него: «…десять лет тому назад Модест Ильич Чайковский с присущим ему артистическим чутьем и пониманием людей предвидел в Вас достойного своего преемника по созданию Дома-музея имени Петра Ильича Чайковского, небывалого у нас памятника жизни и творчества гениального композитора. Вы с честью доказали, что выбор этот не был случайностью. Пусть специалисты по собиранию и хранению художественных и исторических мемориий оценят Вас как музейного деятеля, мы же, члены Общества друзей дома-музея… не можем в настоящий день не вспомнить с радостью и благодарностью Вашу живую энергию, Вашу беззаветную преданность нашему Музею. Были дни, когда Музею грозило разрушение. Вы явились его стойким охранителем в эти трудные часы его существования. Этому делу сохранения, развития, наконец, утверждения в общественном сознании

значения Музея Вы отдали все свои силы и способности, и, несомненно, благодаря Вам, главным образом, он за эти годы обогатился многочисленными ценными экспонатами бытового значения, редкими и выдающимися материалами по изучению творчества Чайковского».

В проведенной в последние годы в Доме-музее в Клину научной реставрации также есть большая доля труда Н. Т, Жегина. Реставрация проводилась на основе составленной им документации.

Совсем немного сведений сохранилось о второй обитательнице дворового корпуса дома на Большой Садовой — Вере Александровне Поповой (188?—1974). Она была одаренным скульптором и графиком, работала в технике линогравюры. Училась в Париже. Однако нам пока неизвестны ни имена ее учителей, ни точные даты жизни. Согласно сведениям скульптора В. В. Домогацкого, она умерла в эмиграции в Париже в 1930-е годы, по сведениям внучки зодчего — там же, но в глубокой старости, в 1974 году. В семейном архиве, где хранятся фотографии В. А. Поповой и ее мастерской, можно видеть и ряд бюстов, выполненных скульптором в импрессионистической манере. В 1910-е годы творчество Веры Поповой развивается под влиянием русского классицизма. Об этом свидетельствует надгробие артистки Московского Художественного театра М. Г. Савицкой-Бурджаловой на Новодевичьем кладбище в Москве. Попова обращается к наиболее распространенной иконографической схеме архитектурного надгробия. Оно представляет собой стелу в виде портика с фронтоном и акротериями с пилястрами по бокам. В центре помещен горельеф — профильное изображение сидящей женщины в античном одеянии и сандалиях — мотив и композиция, характерные для надгробий античной Греции классического периода. Судя по этой работе, можно предположить, что В. А. Поповой принадлежит и исполнение барельефа над входной аркой в доме Шехтеля на Садовой. Известно также, что после Октябрьской революции в соответствии с планом монументальной пропаганды, разрабатывавшимся по инициативе В. И. Ленина, ею в 1918 году был создан проект памятника замечательному представителю московского классицизма архитектору М. Ф. Казакову.

У В. А. Поповой и в доме Шехтеля неоднократно бывали ее братья Николай Александрович (1871–1949) и Сергей Александрович (1872–1942) Поповы, известные в свое время театральные деятели. Особенно значительной представляется личность Николая Александровича Попова, русского и советского режиссера, драматурга, театрального деятеля, заслуженного

артиста РСФСР (1927). Его биография типична для многих деятелей театрального искусства, выходцев из купеческой среды. Вопреки воле отца, мечтавшего сделать его коммерсантом, Н. А. Попов учится в Московском университете. Сценическую деятельность он начал в 1894 году в Обществе искусства и литературы, где он навсегда попал под обаяние К. С. Станиславского. В конце 1890-х годов начинается плодотворная работа Н. А. Попова в области народного театра. В 1900–1907 годах он с перерывами руководит народным театром Васильеостровского общества народных развлечений в Петербурге. Общность интересов и любовь к театру сблизили Н. А. Попова с Шехтелем. Это был близкий зодчему человек, его большой и преданный друг. Именно Н. А. Попову принадлежат замечательные воспоминания о Шехтеле — театральном художнике. Ему же мы обязаны сохранением хотя бы незначительной части театральных работ зодчего.

Н. А. Попов был режиссером театра В. Ф. Комиссаржевской (1904–1906), московского Малого театра (1907–1910, 1929–1934), киевского театра Н. Н. Соловцова (1901–1910 гг., с перерывом). В 1919–1920 и 1926–1927 годах он режиссер Большого театра в Москве. Человек высокой культуры и разносторонних знаний, он был автором первых работ о Станиславском, первым попытался оценить и охарактеризовать его роль в истории русского театра. Николай Попов был одаренным публицистом, много печатался. Темы его статей соответствуют увлечениям разных лет — это, например, проблемы народного или детского театров. Он стал также одним из первых пропагандистов кинематографа, первым указал на него, как на искусство, рассчитанное на массового зрителя.

Сергей Александрович Попов менее известен. Он, как и его старший брат, находился под обаянием огромного таланта и личности Станиславского. Работал в Художественном театре, в Театре имени К. С. Станиславского администратором с момента его организации, а также в Центральном государственном театральном музее имени А. А. Бахрушина.

Р. П. ЭЙДЕМАН. И. Д. ШАДР

Новые обитатели дома, поселившиеся в нем после национализации, также оказались причастными к искусству. На первый взгляд это кажется неожиданным. Однако талантливый полководец, крупный военный, общественный и государственный деятель Роберт Петрович Эйдеман был всесторонне одаренным человеком. Природа щедро наделила его талантами, в том числе и литературным.

Роберт Петрович Эйдеман родился 27 апреля (9 мая) 1895 года в местечке Леясциемс (ныне в Гулбенском районе Латвийской ССР). Отец его был учителем. Сын по окончании в 1914 году Валкского реального училища переезжает в Петроград и поступает в Лесной институт. Проучился он там недолго. В 1916 году в связи с условиями военного времени Эйдеман был призван в армию и отправлен в Киев в пехотное училище. Пройдя там ускоренный курс, в том же году он был выпущен со званием прапорщика. Новоиспеченный прапорщик получил назначение в 16-й Сибирский запасной стрелковый полк, расположенный в Канске, где начал службу командиром батальона.

Война и революция круто изменили судьбу юноши из интеллигентной семьи, готовившего себя к мирному труду лесовода. После Февральской революции 1917 года пользовавшийся любовью и уважением солдат молодой офицер был избран председателем полкового комитета и председателем Канского Совета солдатских депутатов. В качестве председателя Канского Совета Эйдеман был делегирован на Первый Всесибирский съезд Советов рабочих, крестьянских и солдатских депутатов, который состоялся в октябре 1917 года в Иркутске. На съезде было создано первое революционное правительство Сибири — Центральный Исполнительный Комитет Советов Сибири. В коалиционном правительстве, куда входили большевики, эсеры-интернационалисты, меньшевики-интернационалисты, эсеры, меньшевики-оборонцы, ведущая роль принадлежала большевикам. Большевиком был его председатель Б. З. Шумянский, большевиком был и избранный заместителем председателя ЦИК Сибири Эйдеман, вступивший в партию в марте 1917 года.

На несколько лет судьба молодого латыша, энергичного, одаренного военачальника, оказывается связанной со становлением Советской власти в Сибири. Эйдеман принимает самое деятельное участие в ее утверждении. Начало карьеры

Эйдемана как боевого командира Красной Армии совпало с началом гражданской войны: в декабре 1917 года он находился в составе революционных отрядов, подавлявших поднятый юнкерами антисоветский мятеж.

В качестве депутата от Сибири Эйдеман участвовал в работе III Всероссийского съезда Советов в Петрограде и даже был избран членом Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета. Однако вскоре он вновь оказался на востоке, в Сибири. С мая 1918 года он командует отрядами красногвардейцев, которые ведут боевые действия в районе Омска против чехов и белогвардейцев: сначала он командир 1-й Сибирской (партизанской) армии, в августе — октябре — 2-й Уральской (Средней) дивизии 3-й армии Восточного фронта, которая особенно отличилась в Екатеринбургской операции в августе 1918 года. В октябре — ноябре Эйдеман — командир 3-й Уральской партизанской дивизии, с ноября 1918 года — командир Особой дивизии 3-й армии Восточного фронта.

1919-й и следующие за ним годы Эйдеман также проводит на фронтах гражданской войны, но уже на юге. В начале 1919 года его переводят на Южный фронт. Вот основные вехи его стремительной биографии: в марте — июле 1919 года он — начальник 16-й, в октябре — ноябре — 41-й, в ноябре 1919 — апреле 1920 года — 46-й стрелковой дивизии, в апреле — мае 1920 года — начальник тыла Юго-Западного фронта, в июне — июле — командующий 13-й армией, в августе — сентябре — Правобережной группой войск 13-й армии в районе Каховского плацдарма. С сентября

1920 года Эйдеман занимает должность начальника тыла Южной армии и одновременно с октября он — командующий войсками внутренней службы Южного и Юго-Западного фронтов, с января 1921 года — командующий войсками внутренней службы Украины, е марта — войсками Харьковского военного округа, с июня

1921 года — заместитель командующего вооруженными силами Украины и Крыма.

После окончания гражданской войны судьба вновь ненадолго забрасывает Эйдемана в Сибирь — в 1924 году он возвращается туда уже как командующий войсками Сибирского военного округа.

Приезд Эйдемана в Москву был связан с новым, очень почетным для него назначением: с 1925 по 1932 год Эйдеман — начальник и комиссар Военной академии РККА имени М. В. Фрунзе.

В Москве начинается новый этап жизни и творчества

Эйдемана — научного работника в области военных наук, педагога, издательского работника, общественного деятеля. Эйдеман сумел привлечь в академию талантливых военных теоретиков. При его непосредственной поддержке в эти годы публикуется ряд важных исследований, сделавших честь советской военной науке. Эйдеман и сам публикует серию работ, посвященных обобщению опыта гражданской войны, и что особенно важно — разрабатывает вопрос о характере войн будущего, об особенностях их начального этапа. История подтвердила справедливость многих высказанных тогда Эйдеманом предположений. Среди работ Эйдемана тех лет книги «Химия в войне будущего», «Армия в 1917 году» (в соавторстве с В. А. Меликовым), «Гражданская война на Украние» (в соавторстве с Н. Е. Ка-куриным) и многие другие.

Прямым продолжением научной стала его многообразная редакторская деятельность. В 1927–1936 годах Эйдеман — ответственный редактор журнала «Война и революция», член редколлегии газеты «Красная звезда», журнала «Книга и пролетарская революция», трехтомника «Гражданская война (1918–1921)».

В 1932 году Эйдеман получает назначение на пост председателя Центрального совета Осоавиахима СССР. Оно было вызвано той огромной ролью, которая отводилась в те годы массовым организациям по подготовке резервов для Красной Армии. И на этом посту Эйдеман занимается не только руководящей практической работой. Он много печатается, издает статьи и брошюры по вопросам укрепления обороны страны.

Эйдеман был арестован в связи с делом о так называемой «антисоветской троцкистской военной организации» и расстрелян 12 июня 1937 года. Полностью реабилитирован в 1957 году.

Совершенно особой и неожиданной для деятеля такого ранга и специализации, как Эйдеман, бывшего к тому же в 1932–1934 годах членом Реввоенсовета СССР, а с 1934 года членом Военного совета при Наркомате обороны, является его литературная деятельность. Кадровый военный и ученый был автором многочисленных стихов и поэм, повестей и рассказов. Он участник Первого Всесоюзного съезда советских писателей в 1934 году, член правления Союза советских писателей и председатель Латвийской секции Союза писателей СССР.

Согласно бытующей в семье потомков Ф. О. Шехтеля легенде, не подтвержденной пока документальными данными, во второй половине 1930-х годов в дворовом флигеле находилась мастерская выдающегося советского скульптора Ивана Дмитриевича Шадра (1887–1941).

Настоящая фамилия скульптора — Иванов, Шадр — это его псевдоним, образованный от названия родного города скульптора — Шадринска бывшей Екатеринбургской губернии (ныне Свердловская область).

Шадр принадлежит к числу наиболее выдающихся представителей первого поколения советских скульпторов. Творчество его пронизано героическим пафосом, тяготением к романтической трактовке образов, эмоциональной насыщенности и экспрессии. Выходец из низов, сын уральского плотника, скульптор долго и. много учился мастерству. Сначала в Екатеринбурге у Т. Э. Залькална (1903–1907), затем в Петербурге в Рисовальной школе Общества поощрения художеств (1907–1908). По установившейся среди русских скульпторов традиции Шадр, подобно своему учителю Залькалну и своим сверстникам, например В. И. Мухиной, продолжает занятия в Париже у знаменитых французских скульпторов О. Родена и Э. А. Бурде ля (1910–1911); из Парижа он переезжает в Рим (1911–1912) и, наконец, сочтя свое образование законченным, возвращается в Россию.

Самым крупным и значительным из ранних произведений скульптора является полный глубокой экспрессии и выразительности памятник Мировому страданию (1915), посвященный жертвам первой мировой войны. Памятник был задуман как развитая монументальная композиция, мемориал или кладбище, где пластика и архитектура, древесные насаждения и водоемы составляют неразрывное целое. Особенно выразителен главный фасад памятника. По обе стороны от входа на фоне трапециевидной, несколько напоминающей фасады храмов Древнего Египта стены расположены гигантские фигуры четырех плакальщиц. Они, подобно кариатидам Древней Греции, архитектоничны; архитектурные формы скульптор трактует подчеркнуто пластично, стилизуя и творчески претворяя в духе модерна наследие архаического искусства Греции, Древнего Египта и Ассиро-Вавилонии.

После публикации в 1918 году декрета «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников в честь Российской Социалистической Революции» замысел памятника Мировому страданию трансформируется у скульптора в проектах двух памятпиков: Борцам пролетарской революции и Человечеству.

Высший расцвет творчества Шадра приходится на следующие два десятилетия — 1920— 1930-е годы. В это время созданы лучшие произведения скульптора. Они вошли в золотой фонд советского искусства. Это его классика, пронизанная пафосом

революционного порыва и социальных преобразований.

Произведения Шадра послереволюционного периода получили широкую известность и признание. Такие шедевры начала 1920-х годов, как «Сеятель», «Крестьянин», «Рабочий», «Красноармеец», в буквальном смысле вошли в жизнь каждого советского человека благодаря массовому тиражированию на марках и денежных знаках.

Революционный порыв народных масс с большой художественной силой и убедительностью выражен в одном из самых значительных и типичных для творчества скульптора произведении — «Булыжник — оружие пролетариата. 1905 г.» (1927).

В том же 1927 году Шадром создан и другой его шедевр — памятник В. И. Ленину на Земо-Авчальской ГЭС. Это один из лучших памятников Ленину. Исключительная выразительность фигуры, экспрессия и содержательность позы и жеста сочетаются с органической включенностью статуи в пейзаж и архитектурное окружение. Для памятника было выбрано место у самой плотины, на каменном мысу при слиянии Арагвы и Куры. Над ним, на вершине горы, где раньше находился центр древней столицы Грузии — Мцхеты, высится храм Джвари (VI в.). Бронзовая фигура В. И. Ленина (высота ее 11 м, вместе с гранитным постаментом — 24 м) стала неотъемлемой частью одного из крупных ансамблей советской промышленной архитектуры, организующим началом, композиционным и смысловым центром окружающего монумент природного ландшафта и рукотворной, созданной человеком архитектурной среды.

В ряду последних по времени крупных работ Шадра, также замечательных по глубине и выразительности характеристики, — модель памятника М. Горькому (1939), который предполагалось первоначально установить на Манежной площади (ныне пл. 50-летия Октября). Скульптору не довелось воплотить свой замысел. Это было сделано уже после смерти Шадра В. И. Мухиной, которая на основе авторской модели совместно с З. Г. Ивановой и Н. Г. Зеленской перевела в бронзу памятник, установленный в 1951 году на площади Белорусского вокзала.

Памятники Шадра, даже посвященные конкретным историческим лицам, неизменно полны символической значительности и создают, при неизменной яркости портретной, индивидуальной характеристики, впечатляющий, содержательный образ — символ великих социальных бурь, неудержимого революционного порыва. Таковы памятники-символы: Г. К. Орджоникидзе, красноречиво названный «Пафос революции. 1919 год», или близкий ему по духу «Максим

Горький. Буревестник» (1939). Последний создавался скульптором в расчете на установку на родине писателя в городе Горьком, бывшем Нижнем Новгороде. Эти и ряд других работ сродни замечательному проекту фонтана для первой в Советском Союзе Сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 года, названному «Штурм земли».

О широте диапазона и творческих возможностей Шадра-скульптора свидетельствуют также полные лиризма, очарования и мягкости прекрасные женские образы— надгробия Н. А. Аллилуевой (1930) и Е. Н. Немирович-Данченко (1932), оба на Новодевичьем кладбище. Это противоположный, камерный полюс многогранного дарования большого художника.

Иллюстрации

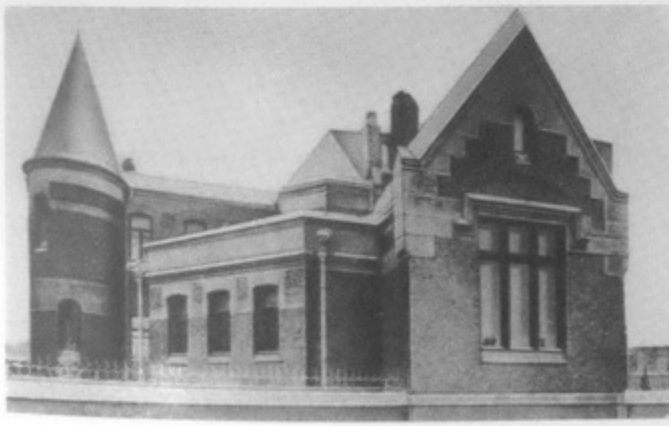
Ф. О. Шехтель. *Фото 1902 г.*

Семья О. О и Д. К. Шехтелей. *Фото выполнено не позднее 1867 г. Крайний справа — Ф. О. Шехтель*

Т. Е. Жегин и П. М. Третьяков

Ф. О. и Н. Т. Шехтели. *Фото 1887 г.*

Дом Ф. О. Шехтеля на Петербургском шоссе



Дом Ф. О. Шехтеля в Ермолаевском переулке

Интерьеры дома в Ермолаевском переулке

Большая Садовая. *Фото начала XX в.*

Дом Ф. О. Шехтеля на Большой Садовой. *Фото 1910-х гг.*

Ф. О. Шехтель в холле дома на Большой Садовой.
Фото 1910-х гг.

Ф. О. Шехтель в кабинете дома на Большой Садовой

Ф. О. Шехтель с сыном Л. Ф. Жегиным в доме на Большой Садовой

Дача Ф. О. Шехтеля в Нагорной. *Фото начала XX в.*

В. Н. Чекрыгин, Л. Ф. Жегин и В. В. Маяковский в Нагорной. *1910-е гг.*

Вера Федоровна Шехтель — младшая дочь архитектора. *Фото 1914 г.*

Флигель во дворе дома на Большой Садовой. *Чертеж фасада. 1909 г.*

Вера Тимофеевна Жегина в своей квартире во флигеле дома. *Фото 1910-х гг.*

Николай Тимофеевич Жегин. *Фото 1936 г.*

Вера Александровна Попова в мастерекой во флигеле дома. *Фото 1910-х гг.*

Р. П. Эйдеман

«Сеятель». Скульптура И. Д. Шадра. *1922 г.*

МОСКОВСКИЙ РАБОЧИЙ

На одной из самых оживленных магистралей столицы — Садовом кольце, близ площади Маяковского, стоит небольшой дом. В окружении расположенных поблизости многоэтажных громад он кажется особенно хрупким. Его главный, выходящий на Большую Садовую фасад, украшенный торжественным портиком из четырех колонн дорического ордера, обнаруживает некоторое сходство с особняками начала прошлого столетия. Однако дом сравнительно молод. Его построил выдающийся архитектор Ф. О. Шехтель.